

مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في سورية
السنة الأربعون - العدد 479 آذار/ مارس 2011

Monthly Literary Magazine Published By Arab Writers Union
40th Year - Issue No. 479 - March 2011

العدد 479 آذار/ مارس 2011
الموقف الأدبي
مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في سورية



أسراب المرايا



ويبقى الوطن
فوق الجميع



أوجد العالم
من دموع وغفا

القراءة الاستبطانية وخط الدلالة الاستراتيجي

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية السنة الأربعون، العدد ٤٧٩، آذار ٢٠١١

في هذا العدد

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان لـه اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها. وأن ترسل على /cd/ أو بالإيميل وتكون مشكولة عند الضرورة.

مراكز الاتصال/ مراسلون:

ماجد السامرائي (الجمهورية العراقية)	٠٠٩٦٤٧٩٠١٦٤٢٢٤
زهير غانم (الجمهورية اللبنانية)	٠٣٩٥٥٩١٩٩٩١
مجيب السوسي (الجمهورية اليمنية)	٩٦٧٧٣٣٥٩٩٨٨١
إسلام أبو شكير (الإمارات العربية المتحدة)	٠٠٩٧١٥٠٣٦٧٦٥٨١
عبد الحميد شكيل (الجمهورية الجزائرية)	٠٠٢١٣٧٧٤٧٣٧٣٥
سهيل مشوح (المملكة العربية السعودية)	٠٠٩٦٦٢٤٥٧٠٩
عبد الرزاق الربيعي (عُمان)	٠٩٦٨٩٩٥٠٣١١٥

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	١٠٠٠
	مؤسسات	١٢٠٠
الوطن العربي	أفراد	٣٠٠٠
	مؤسسات	٤٠٠٠
خارج الوطن العربي	أفراد	٦٠٠٠
	مؤسسات	٧٠٠٠
أعضاء اتحاد الكتاب العرب		٥٠٠



باسم رئيس التحرير ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق ـ المزة أوتستراد ص.ب: ٣٢٣٠

هاتف: ٦١١٧٢٤٠ ـ ٦١١٧٢٤٢ ـ ٦١١٧٢٤٣ ـ فاكس: ٦١١٧٢٤٤

البريد الإلكتروني: E-mail unecriv@net.sy//aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

الأشجار المتباعدة عن قرب!

إبراهيم الجرادي *

حين تعرفتُ عليه، *أنا القادم من مدينةٍ قصيّةٍ، مُهْملةٍ وجافةٍ كشجر القيصوم اليابس...* كان هو، زهير غانم، ـ *الذي نلتقي، اليوم، لنؤكد رحيله الأخير!* ـ قد ترك (بسنادا) قبل عامين، بسنادا، *ذات الأشجار المتآخية عن بُعْد!*

كان ذلك بعد (حزيران) بقليل، حزيران إياه.. حزيران الذي بَلّلَ أجسادنا برائحة العَطَب، ولوّث أرواحنا بالاضطراب، واليأس، والضائقة.

لقد كان اليقينُ، آنذاك، يتفسخ كسمك فاسد.

وكانت **دمشق/** الملفى، تنثر أوحال اللغو على وجوهنا الهائمة، وتغسل بالنشيج المرِّ، حناجرنا المطفأة كالإسفلت.

وكان أساطينها، في القول المأثور والفعل، سواهما، لا يكفون عن ترويض المشاعر بالحكمة الفائضة، وكأنها تتدرب وإياهم على مِحْنة القول، فيسير **الشعر** فيه خائراً، ساخطاً، **أجش،** تائهاً يبحث عن مأوى وعن يقين.

كان كل شيءٍ قابلاً للتوكيد والتسفيه.

وكان حقاً علينا، أن نحدد مكامن الخلل في أرواحنا، وأن نحصي خسائرنا النفيسة بهدوء، وكأنها لا تعنينا! فكل شيءٍ كان يدفع باتجاه السخط، وثمة أشياءٌ كانت تستدعي أكثر من ذلك، فنستعيض عن خسائرنا، بابتكارات لغويّة، تقي الخسارة من أن تكون دائمة.

لقد أصبحت الكتابة، آنذاك، **شريكاً لكاتبها في المحنة.** وفي النزوع الذي لا يَكِلُّ: محاولة الوصول للمعنى الأخير. ولهذا صارت الكتابة سلوكاً مُتعِباً، قاسياً، يحتاج ليقين، كان خارج الممكنات العربيّة آنذاك، وأعلى من مقدرتها القائمة: إذ لم تعد الكتابة تشترط الهدوء، كي تستجلي السرَّ، وتدخل في المعنى البعيد.

لقد كنا ننحدر، آنذاك ـ نحن الفتية الضاجين ـ إلى غبطةٍ منسوجةٍ من يائسٍ ـ يائسٍ كان يراه بعضنا مشروعاً وعابراً، ويراه آخر مقيماً وباطلاً،

وفي الحالتين، كان مرضاً يستوطن الحشايا واللغة وأسرّة العرسان.

وحين كنا نحاول تخفيف سواد المحنة ببياض الكلام، كنا نهرب إلى الصفات، وكان **لزهير غانم** منها الكثير:

شابٌ نحيلٌ وسيمٌ يتأنق بجسارةٍ عصريّةٍ لافتةٍ.. لافتةٍ كضحكته المُنْداحة كمُزنٍ صيفيٍّ.. ضحكته التي لا تقيم وزناً إلا لعفويتها ورقتها وصفاء سريرتها، فتخرج إلى الملأ طليقة كغزال شرود.

كان شاعراً، وهذا مهمٌ بالنسبة إليّ.

وكان رساماً، وهذا مهمٌ بالنسبة إليّ.

وكان ناقداً أدبياً وتشكيلياً، وهذا مهم بالنسبة لواحد مثلي.

وقبل هذا وذاك، **كان إنساناً (بالحرف الكبير)**. وهذا مهمٌ، في من اصطفاه يقيني صديقاً لأكثر من أربعين عاماً.

زرته في (**بسنادا**)، ذات الأشجار المتباعدة عن قرب!

وزارني في **(الرقة) ذات القيظ اللهّاب الذي ينظّف، برذاذه، الروح!**

والتقيته كثيراً في دمشق (ديار العزّ والملفى)

وقليلاً في بيروت:

كان ذلك حين يشتدُّ الحنين وتستشري في الروح الضائقةُ الملعونة.

كان يكتب لي وعني كثيراً.

واكتب له وعنه قليلاً!

وأحياناً، بل أكثر الأحيان، لا أردُّ عليه!

لا لضعف في مودتي ــ وهي موصوفة وموّرثة! ــ

بل لقوةٍ في مودته، التي لا تضاهيها لغتي المضطربة، النافرة، الحرون، والعنود!

لقد كان زهير غانم صديقي

وإذا كانت هذه الصفة غير كافيةٍ لتأكيد حجم خسارتنا برحيله، فهو صديق للكثرةِ، التي لا أظن، أبداً، أنه حاز (بجدارةٍ) على ضغينةٍ أحد منها.

قبل رحيله الأخير بأيام، هاتفته، وأكثرت من **مطالبي**، التي اعتذرت له عن كثرتها، وعن صيغة الأمر فيها:

ستراسل (الموقف الأدبي)!

وستكتب لها!

وستجري مقابلات لصالحها!

وكان يردُّ بذلك **الرفق الذي لطالما أتعبتني دماثته:**

ــ أنا جاهزٌ يا فتى

أنت أطلب فقط، وأنا سأنفذ يا عجوز!

وحين جاءني، ذات مساءٍ كئيبٍ، صوت الدكتور **طالب عمران** بالخبر اليقين.

تهدم فيَّ مالم ينهض بعد:

اليقين بفداحة الحياة، فداحتها، أحياناً.

أقول: أحياناً.

لأخفف من صليل الألم
الذي يستعبد الروح
ويسرطن الأضلاع.

إنه اليقين بخسارة المزايا، وأعني مزايا الحياة، وخسائرها أمام المكيدة والبطلان.

q q

أوجد العالم من دموع وغفا

(عام جنازة الزعيم. أو البدايات)

q سيف الرحبي*

إنه زمن الثورة والمشاريع والأحلام. زمن الحشود والجماعات التي لا يجد الفرد موطئ قدم إلا تحت رايتها واسمها وإطارها. زمن الالتحام بين الشارع والنظام محمولين على بهاء الحلم السعيد نفسه. الزمن المنعطف الذي تغلي كل عناصره وحيواته في مرجل الثورة الكبير، على امتداد الساحة العربية لتعيد وحدة الهوية الممزقة، وعلى مستوى العالم بأكمله، حيث الأمم المضطهدة يوحدها حلم العدالة والتحرر ضد عدو بالغ الوضوح ومطلق الشر؛ تغلفها نفس الرموز والطقوس والأناشيد المحتشدة في الحناجر والساحات العامة والأزقة المظلمة في الأماكن السرية، أوكار الحالمين التي يُطبخ في عتمتها أمل المستقبل القادم الذي لا يطاله الشك في الجوهر والتفاصيل. الزمن الذي كانت فيه صور الزعماء الثوريين والشهداء ورموز التحرير من (جمال عبد الناصر) و(لينين) حتى (لومومبا) و(هوشي منه) و(كاسترو) و(غسان كنفاني) و(جيفارا غزة) ذي العين المفقوءة في مصانع التعذيب،

و**جيفارا اللاتيني** بسيجاره المتدلي دائماً كعلامة على القلق والتفكير، والذي كنا نقلده بشفط علب الكليوباترا، لأننا بالطبع لا نملك مثل ذلك السيجار الأنيق،الذي سيكون حكر البورجوازية الطفيلية القادمة، والتي كانت تحبل بها الثورات

والانقلابات على النمط القديم وأسوأ منه... كانت صور الزعماء والرموز الكثر تحتل مسرح النجومية بالكامل بحيث يتراجع إلى مؤخرة المسرح نجوم السينما والفن الذين لم يكونوا إلا قلة تحظى بتقدير العوام ومن لم ينعم بقيم الثورة، إلا من أتى منهم دوراً وطنياً مشرفاً يرفع عنه وصمة الفن

* شاعر وإعلامي معروف، رئيس تحرير مجلة (نزوى) العمانية. عضو الهيئة الاستشارية لمجلة (الموقف الأدبي).

الهابط في ذلك الزمان الذي لم يشهد بعد هذا الانفجار الهائل لتكنولوجيا الإعلام فيفرخ ويكرس هذا الكم المخيف من التفاهة والانحطاط.

كان أهل الفن مغلوباً على أمرهم أمام تلك العلامات والطواطم الشامخة، وسط هتاف الجماهير الواقعية والمتخيلة عبر الصراط المستقيم للخطاب الثوري الصاخب نحو إنجاز الوعد المستقبلي. كان الركب برمته يهتف من حنجرة واحدة بذلك الاسم الغيبي الملغز والغامض في حقيقته البعيدة، لكنه الأكيد الواضح أيما وضوح، في ذلك الخطاب وفي مخيلات الناس وأحلامهم.

هل كانت تلك الفترة نوعاً من هدنة مريحة منحها التاريخ لأبنائه البائسين في واقعهم، نوعاً من منام في الخطاب واللغة، ليستيقظوا بعده على كابوس مرهق هو الحقيقة الداخلية التي تمور بها أحشاء الوقائع والتاريخ؟

***

أراني في هذا المنحى أبدأ من مشارف النهاية وتخومها وكأنني أمام شريط سينمائي من ذلك النوع الذي تظهر فيه كلمة (النهاية) على الشاشة في بداية سرده الفاجع. النهاية أو النهايات التي ربما تشرع نحو الولادات والانبعاث أو نحو الفناء والامحاء. إنه ليس شريط ثورة يوليو وأحداثها الانقلابية الجسيمة فحسب، فلربما هو شريط التاريخ البشري وسيرته في السياق العام وسيرة الطبيعة وسنتها.

لكن الأحداث وولاداتها وتفجراتها الأولى لابد أن تختلف من مكان وزمان ومن حدث إلى آخر. ومن هنا يأخذ تاريخ الجماعات والأفراد والآداب، تلك التمايزات والاختلافات التي تمنح الواقعة التاريخية والأدبية منطقها الخاص وذلك الألق في التفاصيل والخصائص، قوام كل أدب وكل تاريخ.

فما أريد قوله ليس مقالاً فكرياً وسياسياً حول ثورة يوليو **وجمال عبد الناصر**، وإنما هواجس لا تتعدى الرؤية الشخصية البسيطة التي تتوسل خيط رواية متاخمة على نحو طفولي (من الطفولة)، وطلابي لذلك الحدث الجسيم في تاريخ الأمة. أنا القادم من الطرف الأقصى للذاكرة العربية بطفولة وأحلام بدائية غائمة تجاه الأدب والثورة **وجمال عبد الناصر** على وجه الخصوص.

كانت أول صورة شاهدتها لزعيم سياسي هي صورة **جمال عبد الناصر** المعلقة على جدار غرفة شبه معتمة ببيت جارنا في القرية، فلم يكن الوالد يسمح باقتناء وتعليق الصور البشرية وغيرها من ذوات الأرواح لأسباب عقائدية ومذهبية. كانت صورة الزعيم كما أراها في ذلك العمر الموغل في الزمن ملونة على نحو كثيف، مما جنح بخيالي إلى أن تكون صورته الواقعية هكذا بالتمام والكمال من غير التلوين الفني الطارئ على الأصل ذي البشرة السمراء الفاتحة التي قدت هيئتها من سلالة فرسان غابرين.

كانت الصورة المعلقة بجوار صورة البراق المجنحة، تمارس سحرها وجاذبيتها من غير حدود على الصغار والكبار. وبغياب التلفزيون الذي يحدد أبعاد الصورة ويقزم دور الخيال، يمكن للصورة الفوتوغرافية المشتبكة مع دوي الخطاب الإذاعي لـ (صوت العرب) أن تبسط هيمنتها وبطشها على الوجدان والمخيلة وتجعل هذه تنشط في فضاء أسطوري من البطولات وتنتقم لحاضرها المكسور.

وكانت أول ذكرى لكلام في السياسة ولاسمٍ سياسي، خارج الحروب والبطولات في تاريخ بلدي (عُمان) هو التصاق نثار كلام لا قوام له، لكنه بالغ الإشراق في ذاكرتي، هو إصغائي لأحاديث القوم إثر هزيمة حزيران ٦٧ وسطوع اسم **جمال عبد الناصر** في وعيي المبكر. كان أهل تلك القرية الثاوية بين جبال تشبه جبال القمر وطبيعته الموحشة يتحدثون كمن لا يتحدث عن هزيمة أو انكسار. كانت المسألة بالنسبة لهم معركة مؤقتة ارتكبت فيها بعض الأطراف خيانات مباغتة في حق الزعيم **عبد الناصر** الذي سيرد الهزيمة بهزائم ساحقة للعدو وسينظف الأرض العربية منهم. كانوا يتحدثون كمن يتأهب للقتال في اليوم التالي في جيش لا أول له ولا آخر، وكان جيشان العاطفة الصادقة والبحث عن المثال البطولي المفتقد، يذهب بهم إلى اعتبار **عبد الناصر** ومصر الأقوى في العالم الراهن، لكنها القوة الخفية التي لا تظهر دفعة واحدة، والمعركة ما زالت في بدايتها.

كانت تلك الأجواء الحماسية التي تخلط الواقع بالخرافة، حتى لا يبقى من الأول إلا ظله البعيد. ولا أخال القرى والدساكر العربية وحتى المدن، إذ يضيق الفرق بينها عربياً على صعيد الوعي ـ هي الأخرى إلا على هذا المنوال وعلى شاكلته.

بعد ثلاثة أعوام على هذا المشهد المحتدم بالظلام والمتناقضات، قدمت إلى القاهرة التي غذت أسطورتها في خيالي، أحلام يقظة ومنام لم يهدأ أوارها إلا بهذا المجيء المبكر بالنسبة لي، لهدف واضح هو الدراسة، وهاجس خبيء هو الفضول والمعرفة. ولا أتصور أن هناك لبساً في التعارض بين المدرسة العربية والمعرفة.

كان العام الذي رحل فيه الزعيم عن عالمنا، ليبقى ظل أسطورته يحتل الأفئدة من مكانه الآخر ويمارس سطوته. كانت القاهرة التي قدمت إليها ما زالت مفعمة بحضور غيابه الكبير وصورته.

كانت الجنازة التي حملتها الحشود على القلوب والأكتاف تطبع مصر والأرض العربية بطابع هذا الرحيل المفاجئ، الذي خلق الحيرة والشك في استمرار نهجه ومراميه. فثمة في الأفق القاتم لهذا

الرحيل ما ينبئ بعكس ذلك. ثمة علامات شؤم تتناقلها الألسن والصحف والمنتديات.

كنت، وأنا أعبر ميدان التحرير، دائماً أستعيد مشهد الجنازة الأسطوري، وأسطورية هذا المشهد الجنائزي ليس من باب الترميز والاستعارة بقدر ما هو تسجيلي في واقعيته. فالجماهير العربية من المحيط إلى الخليج، كانت تحمل النعش بقلوب مكلومة ودموع حرى، وكأنما تحمل الأمل الأخير الذي احتضنته بعواطفها بعد طول شقاء وغياب. وطريق التحرير ـ منشية البكري حيث ينام الزعيم ليست إلا تلخيصاً مكثفاً لما تموج وتحتدم به أرض العرب بأرجائها الفسيحة الثكلى بهذا الاختفاء الصاعق. كما كان **جمال عبد الناصر**، الرمز المكثف الذي انطوى في شخصيته الكاريزمية، العالم الأكبر، بالنسبة لها، الثورة والكبرياء، ونهضة العرب الحديثة على نمط الأبطال التراجيديين الذين شكلوا مفاصل التاريخ الجديد لشعوبهم والعالم. لكن **عبد الناصر** كان بطلاً مأساوياً أكثر مرارة وغصة من أبطال المآسي الإغريقية وغيرها. فلم يعد المقاتل إلى داره بعد سلسلة المآسي والاقتلاعات، ولم يتحقق شيء على الأرض إلا قليله الذي تلاشى بسرعة أو كاد في خضم العواصف التي حطمت السفن والأحلام قبل أن تبحر نحو البعيد.

***

إذا كان وعي الجماهير العربية المندفعة والفطرية على ذلك النحو البريء الذي ظل وراء الزعيم والأحلام حتى في الهزائم والنكبات، من غير مساءلة ولا حتى مجرد الشك في طبيعة المسيرة التاريخية ونتائجها، التي يتنكبها خطاب الزعيم بمظاهره المختلفة. أي ظل ذلك الوعي بمستواه الخرافي من غير أن تعكر صفوه شائبة، فإن وعي النخبة السياسية والثقافية والطلابية، أصابه الكثير من الشوائب والتصدعات، باستثناء ما دعي بالخط الناصري، وحتى هذا الخط لم يقتف حرفية الخطاب السابق. صار منفتحاً على آفاق ومتغيرات أخرى، وهو الانفتاح الذي بدأه **عبد الناصر** بالكثير من الحنكة والحس السياسي الرفيع. الهزيمة الحزيرانية كانت الصدمة التي مزقت تماسك ذلك النص القومي وفككت أوصاله باتجاه تبني مسارات سياسية وفكرية أخرى، في طليعتها الماركسية على غير النهج التقليدي للأحزاب الشيوعية، وكذلك تيار الإخوان المسلمين. هذان التياران اللذان حاولا تقاسم ميراث العواطف الناصرية واستقطابها بشكل متوازٍ ومتقاطع يصل حد الصدام والتصفية أحياناً وهو الأمر الذي استثمره الرئيس **أنور السادات** لصالح استمرار تفرد نهجه السياسي في السلطة.

كان مطلع السبعينيات، ومنذ عام جنازة الزعيم يموج بالتنظيمات والرؤى ذات المنحى الماركسي اللينيني في الحركات الطلابية العربية، ولا نغفل طبعاً، التروتسكيين والماويين، وهو النهج الذي تبنته قيادة اليمن الجنوبية وامتداداتها السياسية آنذاك قبل أن تنتقل إلى تكتلات اليسار الكبرى في الاتحاد السوفييتي. التيار الماوي، وكتب (**ماو تسي تونغ**) ذات الأغلفة الحمراء والموجهة أصلاً إلى الفلاحين والشغيلة في الصين، كانت هي الغالبة، خاصة للطلبة المبتدئين من الخليج والجزيرة العربية قبل الانتقال إلى كتب ذات طابع سجالي فلسفي بالمعنى التبسيطي الذي سوقه قادة الأحزاب الشيوعية، للفلسفة المادية التي ستقود البروليتاريا إلى انتصارها الحتمي مثل كتاب (المادية الجدلية والمادية التاريخية) و(الأدب والمجتمع الطبقي).

كانت تلك الكتيبات ذات الطابع التوجيهي في التلقين والحفظ، هي التي تهيمن على الحلقات والجلسات. ومن هديها يستمد الطلبة ضوء النظر والسلوك في تحليل أوضاع بلدانهم الاجتماعية والثقافية. رغم أنها كتبت حول أوضاع تفصلنا عنها فوارق فلكية في التركيبات الاجتماعية والاقتصادية. حتى لتبدو المسألة المطروحة في ضوئها محض دعابة لا مرجعية تحليل جدي ورغبة تغيير، مثلها مثل تطور اليمن الجنوبي وكوبا وتقدمهما على سويسرا وفرنسا وفق معايير التمرحل الماركسي للتاريخ. لكنه الإيمان الطفولي لليسار الباحث عن مثل وشخصيات وأفكار تحتذى وتقلد أطرف تقليد وأقصاه.. في تلك الأجواء المصحوبة بمراهقة جنسية صحراوية كاسرة، لكنها مكبوتة تحت سقف السياسة وهوامها. (الزميلات)، مثلاً، يجب عدم إقامة أي اتصال جسدي معهن، أو حتى غزل يخرج عن المبادئ الفكرية الثائرة، على جاري طهرانية ثورية تعويضية في حركات اليسار الجديد. طهرانية لم تختبر الحياة والأفكار بعد.

رغم هيمنة المناخ الماركسي ذي المنشأ القومي، لا أذكر، أنه كان هناك من يجرؤ على التعرض بسوء إلى الزعيم الراحل، أو التشكيك في نزاهته. كان النقد يتناول دائماً مجمل عناصر ثورة يوليو وبنياتها العسكرية التي لا تؤهلها للقيام بأهداف الثورة الجذرية، التي لابد أن تتحقق في أفق الوعي الماركسي وأحضان رؤياه الشاملة والكلية للمجتمع والتاريخ والأدب وطريقة الأكل والحلاقة.

(هناك حكاية تروى عن كيفية ترتيب "**لينين**" ذقنه وشاربيه في الصباح).

هذه الرؤية النقدية ذات النزوع الماركسي الهلامي بمختلف تفرعاته، هي بداهة سليلة الرؤى والمواقف السوفييتية منذ بداية حركة الضباط الأحرار وانعكاساتها على الحركة الشيوعية،

العربية منها والمصرية. رغم أن حركة (حدتو) التي كانت تملك وجوداً في المجتمع العسكري والمدني والتي تعاونت بشكل عميق مع حركة الضباط **وجمال عبد الناصر**، تعرضت لانتقادات من قبل السوفييت وتجلياتهم الماركسية في العالم العربي.

في هذا السياق يستتب سؤال الخيار الأيديولوجي والفكري الذي تبنته حركة يوليو كنهج عمل ضمن الاتجاهات المتلاطمة في تلك المرحلة. هناك آخرون، دول وحركات، حسموا هذا الخيار باتجاه الاشتراكية العلمية، ومثيلتها القومية والرأسمالية وما يشبهها الخ.. لكن إشكاليات التخلف والتقهقر الحضاري ظلت عميقة في بنيات الحياة والمجتمع!!

جمال عبد الناصر وبعض زملائه خبروا في مطلع شبابهم وأحلامهم أكثر من خيار واتجاه، من حركة الإخوان المسلمين بقيادة **حسن البنا**، والدخول في إطارها التنظيمي لفترة قصيرة دفعت **بعبد الناصر** إلى التوجس والريبة حتى القطع النهائي، حين اكتشف بحدسه العميق أن هذه الحركة تعمل على تحويلهم إلى أدوات لأهدافها في الاستيلاء على السلطة. حتى الحركة الشيوعية (حدتو) كما سبق، حركة التحرير الاشتراكية التي أعجب بها **عبد الناصر وخالد محيي الدين** وآخرون، كاتجاه فكري تحرري، وأعجب بسكرتيرها العام (الرفيق **بدر**) تلك الشخصية الغامضة والمدهشة، حسب وصف **محي الدين** لها. لكن هذا الإعجاب لم يبرح أن يتحول إلى نوع من الاحتقار حين عرف **عبد الناصر**، أنه عامل ميكانيكي (لم يكدرك أن المستقبل للميكانيكيين). لكن إعجابه **بفؤاد كامل** بقي وبقيت أواصره مع الحركة أواصر جذر ومصير حتى انتصار الثورة والانقضاض على رفاق الأمس والتنكيل بهم في السجون التي ورثتها الثورة من العهد السابق. وهي عادة أصبحت نمطية من فرط تكرارها في تاريخ ثورات العالم بأكمله. حيث تندفع رغبة الجناح الواحد أو الفرد الواحد في الاستحواذ على السلطة الكلية، ليس باتجاه افتراس حلفاء الأمس واستئصال شأفتهم، وإنما تجاه أبناء الحركة أو الثورة نفسها باسم الاتجاه الصحيح وتصويب الانحراف في المعسكر الذي أصبح خصماً، لا عدالة من غير فضحه وتدميره تدميراً لا هوادة فيه، مثله مثل العدو والعميل. وفي تاريخ هذه الحركات والانقلابات يتفوق تمزيق الرفاق لبعضهم، تدمير العدو الذي من أجل دحره قامت الثورة والحركة.

هذه الإشارات إلى وقائع حول الخيارات الأيديولوجية والفكرية وتماسها العميق مع حركة الضباط الأحرار والثورة والنظام الذي قذف بتهمة العسكرتاريا ولم يأت من الشارع والزقاق والقاعدة العريضة للجماهير، تحاول طرح السؤال الذي كان مطروحاً كاتهام من قبل أوساط يسارية ويمينية، إن صحت هذه الثنائية في الحالة العربية، كون هذه الثورة أهملت هوية الفكر الواحد وتبنت خليط أفكار من الشرق والغرب وأهملت الحسم النهائي الذي يكمن فيه الحل السحري الناجع لوجهة الطريق والمسيرة! وفق ما هو متداول في تلك الفترة.

لكن سؤال الشك نفسه حول جدوى مثل هذه الهوية شبه اللاهوتية، هل ستكون كفيلة بإنجاز "المشروع" الحضاري الشامل، أم أن هذا المشروع المحلوم به يقع في مكان آخر عصياً وبالغ التعقيد، عبر قراءة وتتبع خطى الأحداث والوقائع والثورات في التاريخ البشري، ماضيه وحاضره. هذا الحاضر الذي بيّن بقسوة ما آلت إليه تلك الخيارات المتبناة بمختلف مشاربها ومصادرها وأهوائها، من قبل دول بعينها، في ما دعي بالعالم الثالث من حروب أهلية وفقر وقمع لا حدود لسقفها المتطاول والساحق لحياة البشر والطبيعة.

في سياق الطبيعة العسكرية لثورة يوليو والنظام الناصري يمكن التساؤل حول طرح هذه الطبيعة أو الصفة على إطلاقها مثل حركات وانقلابات عربية وعالم ثالثية كانت تجتاح تلك المرحلة، حيث لا يتصف أصحابها بأي تكوين وامتداد مدني في المجتمع. ولا شأن لهم إلا بالجندية والرتب والقيم العسكرية التي تربت وشبت عليها تلك الجيوش التي من مهام وجودها قمع المجتمع المدني وبوادر نشوء تشكيلاته؟ فقد تشكلت خارطة وعي قادة يوليو الأساسيين، في حضن المجتمع المدني والعسكري على السواء، إذ انضم معظمهم إلى أحزاب وهيئات مدنية لمدة تطول وتقصر وتلقى تكويناً مدنياً مرموقاً.

إنها ليست عسكرية بالمعنى النموذجي، وحصر عسكريتها على هذا النحو ربما كان متعجلاً وأدى إلى تصورات ساهمت في تأجيج الخلاف والصدام مع الفئات المشاركة الأخرى.

هل كان الخلل في مكان آخر غير الطبيعة العسكرية المزعومة التي لا يمكن أن تواكب وتنجز "مشروع" التحولات الكبرى في التاريخ الذي يمارس مكره ومراوغته أحياناً بعيداً عن إرادات البشر وأحلامهم؟

الثورات الشعبية التي لم تأت من ثكنات العسكر لم تلق مصيراً أفضل، والسنوات الأخيرة من القرن الفائت قدمت الدليل الدامغ بعد الآخر في جهات وجغرافيات مختلفة، على الإجهاض والفشل الذريع والارتطام بالأفق المسدود!

***

ظل الزعيم حاضراً، وصورته الشخصية المشعة بالألوان والنظرة المتفحصة في تلك الغرفة شبه المعتمة، لم تغب ولم تتوار، لكن خطابه السياسي والفكري أو معظمه بدأ في التواري والغياب، وإن بقيت ثوابت معينة حول أحلام العدالة والتحرير والاشتراكية متقاطعة مع تيارات واتجاهات مختلفة ضمن تصورات لم يعد الخطاب الناصري مرجعيتها. توارى ذلك الخطاب الذي اجتهد فيه الزعيم مع رفاقه ومن ثم مع مثقفين مصريين بارزين من أدبيات وتنظيمات الحركات الطلابية مصرياً وعربياً. وباستثناء الشريحة الناصرية وبداية تلاشي هذا الخطاب في المؤسسات الرسمية التي لم تنتظر طويلاً كي تغير الدفة والشراع نحو أفق آخر، وصل ذروته في نحر الثورة لنفسها فيما عرف بالحركة التصحيحية عبر الرئيس **أنور السادات** والتي وصفها أعداؤها بالثورة المضادة التي جاءت لتستأصل كل ما بشرت به وأنجزته ثورة يوليو **وعبد الناصر**، طوحت بكل تلك العناصر والتطلعات والوجوه إلى عالم خارج الفعل والمشاركة في الحياة السياسية والمدنية والصحفية التي كانت مركزها ومدارها على مر السنوات الفائتة.

بدأت صور الزعيم المعلقة على الجدران والمؤسسات والأماكن العامة تتقلص تدريجياً حتى أوشكت على الاختفاء، لكن ليس من قلوب الناس ومشاعرهم التي بقيت خبيئة ومطمورة في لهاث المعيش القاسي.

هل لو عاش **عبد الناصر** وكانت له فرصة البقاء حتى المرحلة الراهنة، هل كانت صورته ستبقى على هذا النحو المثالي الحالم؟ أم أن صيرورة التاريخ والأحداث أكثر عناداً وعلى نقيض رغبات الأحلام والأفراد والجماعات؟

أما أدبيات اليسار ونشاطات أوساطه الطلابية والسياسية، فقد بدأت بنبرة هذا التغير والتحول بعد الكارثة الحزيرانية وأخذت مداها لاحقاً مع نزوعها الماركسي الذي ارتأت فيه الطريق الأمثل لمواجهة تراكم النكبات والانكسارات، وهو الطريق نفسه ـ بجانب طرق أخرى أبرزها تيار الإخوان المسلمين ـ الذي طالبت بعض الأحزاب والمثقفين في مصر والعالم العربي، **عبد الناصر** ويوليو في حسم الخيار الأيديولوجي وعدم التردي في مهاوي اللاخيار الذي سيفضي إلى الفشل والإجهاض في نظرهم. وفي هذا السياق، وبحكم طبيعتهم الفكرية، لم يطالبوا بتوسيع الأطر المدنية والديموقراطية، والتي أخذ تعاظم الأجهزة وهيمنتها على كل أوجه الحياة في إلغائها وسط الالتفاف الشعبي الواسع منقطع النظير حول **عبد الناصر**، الذي تستمد منه تلك الأجهزة شرعيتها وسلطتها، حتى في الأشياء الكثيرة التي لا يمكن أن يقرها بسبب وعيه العميق بالتاريخ وطبيعته الإنسانية. لم يطالبوا بتعميق التعددية التي هي من مكاسب الحركة السياسية والثقافية قبل يوليو. فلم تكن المسألة الديموقراطية مطروحة بشكل أساسي في البناء المجتمعي والمؤسسي، عدا الديموقراطية المركزية أو بمفهومها الاشتراكي ذي الطابع التجريدي المحض. ربما طالب بها مثقفون ليبراليون، لكنهم غير مؤثرين بحكم تهميشهم وغربتهم في ذلك المناخ الذي كانت تطغى عليه الحشود والمواجهات الواقعية والمتوهمة في الداخل والخارج. ففي مثل تلك الظروف الحالكة ليس من الأولوية طرح مسائل كالديموقراطية والتعددية في العالم الثالث كصدى لتجارب الحكم في المعسكر الاشتراكي والاتحاد السوفييتي، فهذا الطرح لا يعني سوى تسلل الأعداء واستغلالهم للمناخ الديموقراطي لضرب المنجزات وتحطيم المستقبل القادم من غير شك، وضرب وحدة المجتمع المتماسك. ومن فرط مكر التاريخ ودهاء القدر أن هذه المسألة ومخاوفها وسياجاتها وأسوارها في اللب والصميم، هي التي حطمت أعظم إمبراطورية حديدية في العصور الحديثة. وربما ستحطم الأخرى التي تلتقي معها في العنفوان التوتاليتاري الخفي والمعلن، وإن عبر مسالك مختلفة.

بداهة لم تكن الحركات الطلابية، التي كنا نعيش في غمار أفكارها واستيهاماتها، والتي تطرح نفسها عبر الطابع النقابي هروباً من التهم السياسية المباشرة. وهي حركات من معظم البلدان العربية التي تتوزعها والتي كانت القاهرة مركزها حتى انقلاب الأوضاع السياسية ورحيل المركز وتوزعه بين بيروت والشام وبغداد. لم تكن إلا أسيرة هذا الجهاز الأيديولوجي ومفرداته وأوهامه حول الطابع الجذري للمفاهيم الثورية ورؤيا التقدم والتغيير. والتي لم يكن **عبد الناصر** ويوليو إلا إجراء مرحلياً (لأنه لم يكن ثورة شعبية) للوصول إلى جنة النظرية التي تتعالى شآبيب الإيمان من سمائها الصافية. عكس ما كنا نردده حول رمادية النظرية واخضرار الحياة (**ماركس**) التي استعارها من (**غوته**) الذي لم نكن نعرفه في تلك الفترة. عكس "**نيتشه**" الذي كانت معرفتنا به عبر كتاب "المادية"، كممهد للنازية والملهم الفكري والنظري في إرادة القوة بالمعنى السطحي والعضلي، **لأدولف هتلر!**

كانت الحياة والوقائع على الأرض هما الغائبان الأكبران. وكنا نغرق في مياه التجريد وخدر القراءات المبسطة.

في الضياء الذي بدأ في التلاشي، وحين تنفض حلقة النقاش حول موضوع ما من تلك المواضيع المطروحة والتي تمتد وتتشعب من "نظرية البؤرة" حتى المرأة في أنجولا وجزر القمر وجبال ظفار

والبحرين ويولي الزملاء الأكتاف مغمورين بغسق الغياب، كنت أفكر في عزلة كل منا وفي الظروف التي ستفضي إلى شتات الشمل وأراها قادمة من غير رحمة. وفي الواقع أو كثير منه لم تكن تلك الحركات تمارس فروقاً جوهرية، عكس ادعائها عن ممارسة الأجهزة والحركات الناصرية، عدا ادعاء الارتباط المصيري الملتبس بالنشيد الأممي والاتحاد السوفييتي وفلكه المهيمن، وهو ارتباط آلي في تبعيته النظرية خاصة بعد أن تحول الماويون إلى الفلك نفسه. وهو ادعاء لم تقره يوليو **وعبد الناصر** الذي كان يطمح إلى التعامل من مواقعه العربية الخاصة التي أعاد لحمتها بعد قرون من التشظي والضياع. وحول خلاف شكلي عن أولوية المسألة القومية والصراع الطبقي.

تـوارى خطـاب الـزعيم مـن تلـك الأدبيـات الطلابيـة فـي الاسـم والتفاصـيل لتحـل الأقنعـة الماركسية. هذا الخطاب نفسه الذي لم يسعفه الزمن والقلاقل لبلوغ طور التحقق والنضوج في الواقع والنظرية، وكان مشدوداً إلى ما هو على خلاف معه في الخطاب الاشتراكي العلمي السائد على إيقاع الأحداث العاصفة ووتيرتها، وفق نماذجه المتحققة والمطموح إليها على مستوى العالم. وكان مشدوداً إلى مرجعيات هي بالضرورة ذات طبيعة غربية في جانب الانبعاث القومي لخطاب التنوير الأوروبي.

وهي سمة تتقاسمها الأحزاب القومية والبعثية.

هل هي أصولية الخطاب اليساري وأوهامه، وإن تعددت الأقنعة والتفاصيل التي تسوق قطيعها الحالم وسط كثافة دخان السجائر والزجاجات الفارغة ولغط الزملاء والرفاق والأماني، التي ربما يكمن جمال لحظاتها الغاربة في عدم تحققها؟

***

هل هي أصولية الخطاب العربي اليميني واليساري على أرجاء مختلفة ومتناقضة؟ وهي الأصولية التي تحاول أدلجة وتعليب كل شيء تطاله براثنها، حياة وفكراً وأدباً. وكل ما لا يتفق مع تصورها رؤية وسلوكاً، فهو بالضرورة محروم من نعمة الحقيقة ورضا الشهادة، محكوم عليه بالمنفى والعزلة و"النخبوية" المذمومة ذات الأبراج العاجية البعيدة عن الجماهير والشارع والأوحال والهموم. فحين تذهب الكتابة إلى طرق إشكاليات ذات طبيعة معرفية صعبة خارج المتداول والمكرر للطرح والسجال، توصم بالتفلسف المجاني المتبرجز. وحين يذهب الشعر والأدب إلى محاولة ارتياد مناطق مفتوحة على الاحتمالات الجمالية والتجريب

واللعب الحر للمخيلة، يوصف بالنأي عن "الأدب الهادف" وبأنه أدب مترف وعديم الفائدة.

هكذا كانت ثيمة المواجهات بيننا، نحن من نحاول أدباً وفناً والزملاء الذين لا يرون فيه إلا انعكاساً مبسطاً للتصور السياسي وامتداداً له.

إنها الصفات التقليدية التي يبثها أي جهاز أيديولوجي عبر التاريخ. تتنوع الأوصاف والتخريجات، لكنها جوهرياً تظل مشدودة إلى طبيعة واحدة، إلغاء القيم الجمالية والروحية، إن لم تكن مطية تجر أسمالها وراء الدعاية والتحريض دولاً وجماعات معارضة.

تتعارض تلك الجماعات وتصل حد التحارب والإفناء المتبادل، لكن النظرة تجاه الأدب والثقافة بما فيها الثقافة الدينية نفسها، هكذا لا تختلف نظرة الأجهزة المتقاتلة من **(غوبلز)** حتى **(غدانوف)** و**(مكارثي)** ومن **حسن البنا حتى شعراوي جمعة وخالد بكداش**، من قمة الهرم حتى أسفله وأدناه، يختزل جوهر الكائن وماهياته الكيانية والروحية العميقة فناً وديناً وثقافة إلى بعد دعائي من أبعاد السلطة القائمة أو تلك التي يطمح إليها المعارضون. إنها (أي السلطة) ضالة الجميع وهدف الفرقاء والمتحاربين بكل الوسائل القذرة لهذه الغاية القصوى والنهائية، حتى لو تحول المجتمع إلى حطام وجثة هامدة.

الحركات الطلابية كانت أكثر تشدداً يصل حد الانضباط العسكري بحكم قصور التجربة والوعي، من مرجعياتها الحزبية والسياسية تجاه المحاولات الأدبية والفنية لعناصر من الأوساط نفسها، وأكثر تطرفاً في الفرز والإقصاء. مثالها الأدبي والفني كان لا يتجاوز عربياً، **أحمد فؤاد نجم ومظفر النواب والشيخ إمام ومحمود درويش** في قصائده الأولى وشعر المقاومة و**كرامة مرسال** ومن ثم **مارسيل خليفة وفيروز** بصورة تحمل على التأويل القسري واستخلاص الدلالات الثورية من أغانيها! ومن على شاكلة هذا المثال ونمطه "الثوري" عربياً وعالمياً، والذي يختلط في حومته الحابل بالنابل والحقيقي والزائف السطحي وهو الأغلب. ولا يجب الخروج على هذه المعايير والفروض "البروكستية" فهي إرث الشعوب ومستقبلها.

جيل الفنانين من السيدة **أم كلثوم** حتى **عبد الحليم وعبد الوهاب**. الخ، لا مكان لهم في أوساطنا، إلا من جرفه الحنين والعاطفة. فصار يسمعهم سراً وسرقة. وإدانة السيدة **أم كلثوم** كونها سبباً من أسباب الكارثة الحزيرانية، يجري مجرى التندر والطرافة، لكنه في الواقع عين ومؤشر من مؤشرات مستوى الوعي النافذ في تلك الفترة وما زال يسري في أوصال كثيرة. ويذهب الشطط

برفض هؤلاء المطربين حتى في أغانيهم الوطنية الثائرة. فهم لم يعمدوا بعماد "النظرية" الحقة، وبانتظار ذلك، فلا أحد يسمعهم حتى ماتوا من غير أن يتراءى لهم سطوع الحقيقة.

***

من الفطرة والخرافة و"وعي" البراءة الأولى لأهالي القرية حتى الوسط الطلابي ذي البراءة المختلفة المدعية والمتعالمة. ومنه إلى بدايات الوسط الثقافي الذي شهد إرهاصاته في الوسط الطلابي. في القاهرة المزدانة دائماً بأهلها ونيلها ومقابر عصورها المختلفة والمزدانة بالأصدقاء والطفولات والذكريات التي لا تمحي، يمضي خبط مسار الوعي المتقلب في وضوحه وعتمته. من الفطرة والتبسيط حتى الوعي الأدبي النازع نحو المخيلة وشيء من التركيب والتعقيد.

كانت كلمات ــ مصطلحات، مثل "الالتزام" و"المثقف العضوي" بعد "الواقعية الاشتراكية" ــ تتهادى بأطيافها وطقوسها الاحتفالية المناضلة، بين الطلبة أصحاب النزعة التنظيرية والزعامية، الذين انتهى المطاف ببعضهم في البلاد الخليجية وغيرها، إلى سفراء ووزراء ومسؤولين، كانت غائمة في أذهاننا وبعيدة، لكن تطبيقها القاطع يجري على كل شيء يلهج باسم الثورة والتمرد في الأدب والفن مهما كان إسفافه وركاكته وانعدام موهبته.

كان "المثقف العضوي" كلمة السر ومستودع الحكمة، ليس في أوساط الطلبة بتواضع المعايير والتوصيف، بل في أوساط المثقفين وفعالياتهم وندواتهم. كانت تلك الصيغة "الغرامشية" ــ نسبة إلى "**أنطونيو غرامشي**" ــ تحتل واجهة وعي السبعينيات في إضاءة إشكالية المثقف مع السلطة والمجتمع وحلها، بعد أن تراجع على نحو ما مفهوم "الالتزام"، تلك المقولة ذات الظلال الماركسية في مناطق تفكير الفيلسوف الوجودي الشهير.

تلك الإشكالية، المعضلة التي تشعبت وتعقدت أكثر، بعد ثورة يوليو، ودخلت في دهاليز وحقول من السجال السياسي "الفكري"، بحيث إن استشارة "**غرامشي**" حول عضوية مثقفه لم تعد كافية، فدخل السجال إلى مناطق محرمة وسوء فهم شديد، أدى إلى ذلك الصدام المعروف بخلفياته وصلاته الحزبية والتنظيمية، حتى إبرام العقد بين الطرفين الذي خرج بموجبه المثقفون من السجون ليكونوا فاعلين ومسؤولين في أجهزة الدولة.

المرحلة الجديدة، مرحلة الستينيات، انطوت على إنجازات أدبية وإبداعية كانت علامة في الحياة الثقافية المصرية والعربية، أثمرت تعاوناً خلاقاً بين الطرفين.

"لقد عامت الطبقات في هذه اللحظة على سطح التاريخ" كما عبر "**غرامشي**" تلك الطبقات الغائمة أصلاً في مجتمعات سديمية التركيب والتطور. وصار المثقفون على رأس مؤسسات الثقافة وغيرها، مشاركين حتى في القرار السياسي. فكانت فترة الستينيات، بهذا المعنى، شبه مثالية في ذلك السياق الصدامي العنيف. فيها ربما أحس المثقف بنوع من الهدنة وراحة الحياة والضمير الممزق بين "مبادئ" تشده إلى عرينها ودولة وطنية قومية لأول مرة، كان يحلم بأن يكون جزءاً من نسيجها وأهدافها.

هذا النوع من التوافق التاريخي، إن لم أقل الانسجام، لأن المثقف الحقيقي لا يمكنه التخلي عن طاقاته النقدية، تجاه الوجود بأكمله، مهما كانت الشروط المحيطة، يدفع بمثقف ليبيرالي (**سعد الدين إبراهيم**) إلى إقرار ضرورته الحتمية في أي مشروع نهضة حقيقية في التاريخ. وأمثلته على ذلك اليابان، التي قامت نهضتها الحديثة على التعاون الكامل بين النخبة المثقفة والنخبة الحاكمة. وبريطانيا عبر الجمعية الفابية التي استطاعت أن تحدث من التغيير ما يحتاج إلى ثورة دموية هائلة، وكذلك نهضة أمريكا في تعاون وتحالف بين رجال الفكر ورجال السياسة، حسب تعبير **سعد الدين**.

كل هذا أثبت التاريخ والوقائع صحته من غير مبالغة. ولا يتطرق **سعد الدين** إلى أي مثال من التاريخ العربي الذي يرى أنه غير جدير بذلك، قديمه، مثل الدولة العباسية، وذروة ازدهارها الكوني، ودور ذلك التوافق الخلاق بين نخبة العلماء والفلاسفة والنخبة الحاكمة. وعلى نحو آخر، كانت بداية جيدة لو استمرت وتعمقت أفقاً وتعددية، مرحلة الستينيات المصرية، التي لا يرى فيها بعض المثقفين إلا استمراراً للتوتر والقمع من غير أي منحى إيجابي.

***

المرحلة الناصرية كانت مشروع أمل وحلم لم يكتمل، وربما أجهض قبل بدايته الحقيقية حول طموحات النهضة الحديثة التي لا تمت بصلة مقارنة مع ما دعي بنهضة **محمد علي**، ذلك المغامر الألباني ذي النزعة الإمبراطورية الشخصية، أكثر من أي مشروع آخر. ولم يكن ذلك الأمي الطموح، الذي تعلم الكتابة في الأربعينيات من عمره، صانع تلك الحلقة الهامة في التاريخ المصري، بقدر ما كانت النخب المصرية ومسار تطورها؛ لكنه (أي المشروع الناصري) ترك آثاراً عميقة على الأرض المصرية والعربية، وعلى مستوى العالم، فلأول مرة يتبلور البعد القومي في كافة مستويات وشرائح المجتمعات العربية، وهناك

الكثير من الإنجازات والأطروحات العظيمة بمنطق التاريخ، ليس هذا مجالها، التي ساهمت في صياغة العالم الجديد (مثل حركة عدم الانحياز)، حتى ولو أتى عليها الزمن بمعول الهدم والتدمير، تظل جزءاً مضيئاً في الذاكرة العربية.

تحية **لجمال عبد الناصر** الذي قاد هذا المشروع من غير سفك دماء ولا مجازر، عودتنا عليها الثورات والانقلابات. كانت عينه على التغيير والنهضة وليس على الانتقام والتمثيل بمن كان على سدة الحكم.

خمسون عاماً انصرمت بتحولاتها السياسية والفكرية والعلمية الكبرى التي تختزل في مسارها الصاعق آلاف السنين الضوئية.

هل يحق لنا التساؤل حول ما آلت إليه أمور العرب في العلم والحضارة والمعرفة؟ وما هي مكانتهم في هذا العصر الأكثر قلقاً واضطراباً وعلماً.

تلك المكانة التي تبين خرابها الأقصى وفسادها المتراكم في التعامل مع المنعطفات المصيرية كالقضية الفلسطينية في اللحظة الراهنة التي يدفع بها الأعداء إلى الإفناء والإبادة لولا المقاومة الفريدة في التاريخ البشري بكامله لشعبها ورغبة البقاء والحياة بعيداً عن الإخضاع والعبودية المطلوبين. وقبلها وبعدها (القضية) حول قضايا التنمية والأفق الحضاري المنتظر الذي آل إلى إرث هائل من الإحباط والهزائم بمختلف مستوياتها وسوء الحال الذي يتداعى يوماً بعد آخر.

وبعد هذه الانهيارات في الدول والأفكار والمبادئ الأخلاقية بالمعنى الإنساني العام؟ هل ما زال وعي الناس في القرى والمدن العربية على حالته الخرافية البدائية، وإن جفت ينابيع عواطفه النبيلة وجرفها الطاعون؟

***

لقد تحطمت السفن قبل أن تبحر إلى البعيد. وحده الزعيم أبحر في مشهده الجنائزي العاصف. ربما تذكر، وهو يعبر في موكبه من ميدان التحرير إلى منشية البكري، ويعبر الأرض العربية قاطبة، أنه قرأ في طفولته أسطورة الإله الفرعوني (رَعْ) الذي أوجد العالم من بصاق ودموع.. ونام إغفاءته الأخيرة.

***

ملاحظة:

ـ فصل من كتاب (القاهرة أو زمن البدايات)

q q

الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر وآليات التأويل

(الشعر الجزائري نموذجاً)

q د. عبد الحميد هيمه*

ـ الرمز الصوفي والتأويل:

"يرى (تودوروف) أن الفرق الأساس بين الخطاب والرمز لا يكمن في الطابع اللغوي، وإنما يبرز من كون المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي يوجدان معاً في الخطاب، بينما لا يوجد سوى أحدهما في الاستثارة الرمزية (Evocation symbolique)، ومن ثمة فالمتلقي يفهم الخطاب غير أنه يقوم بتأويل الرموز"(١).

وهذه الد ءلة بين الرمزية والتأويل هي التي تحتم على كل قارئ للشعر الصوفي أن يتوسل في الاقتراب منه منهج التأويل، "ويغدو الرمزي مدخلاً مركزياً للضرورة التأويلية عبر فعل التلقي نفسه... غير أن هذه الضرورة التأويلية ليس يحددها الإنتاج النصي وحده، وإنما تنبع أيضاً من رغبة المتلقي وإرادته. إن التأويل الرمزي يغدو استراتيجية تأويلية منطلقها المتلقي وموقعها النص"(٢).

من هنا يفرض التأويل نفسه أداةً لقراءة الشعر الصوفي (الرمزي)، ويصبح بديلاً للتفسير الذي هو ــ كما يقول **السيوطي** ــ: "من الفسر وهو البيان والكشف، ويقال هو مقلوب السفرُ، تقول أسفرَ الصبح إذا أضاء، وقيل هو مأخوذ من التفْسِرة، وهي اسم لما يعرف الطبيب به المريض [أما التأويل] أصله من الأول، وهو الرجوع فكأنه صرف الآية إلى ما تحتمله من المعاني، وقيل من الإيالة وهي السياسة كأن المؤول للكلام ساس الكلام ووضع المعنى في موضعه"(٣) .

* كاتب وباحث وأكاديمي يعمل في جامعة ورقلة بالجزائر.

التأويل إذن ذو منحى تأصيلي (إرجاع المعنى إلى أصله) وهو ما ينطبق على القراءة الصوفية التي تتجسد من خلال صرف الظاهر واعتماد الباطن لفهم النصوص وفق دلالتها الأصلية. وفي هذا المضمار يقول **نصر حامد أبو زيد**: "إذا كانت كلمة تأويل تعني الرجوع إلى الأصل، وتعني أيضاً الوصول إلى الغاية والعاقبة، فإن الذي يجمع بين الدلالتين هو دلالة الصيغة الصرفية (تفعيل) على الحركة، وهي دلالة أغفلها اللغويون في تحليلهم المعجمي، لذلك يمكن القول إن التأويل حركة بالشيء أو الظاهر إما باتجاه (الأصل) أو في اتجاه (الغاية) و(العاقبة) بالرعاية السياسية، لكن هذه الحركة ليست مادية بل هي حركة ذهنية عقلية في إدراك الظواهر"(٤).

يتخذ التأويل إذن مشروعيته في الشعر الصوفي انطلاقاً من أنه يتخذ شكلين: ظاهري وباطني، وهذا يفرض علينا تبني التأويل للكشف عن هذا المعنى الباطني، ويغدو التأويل فعلاً شاملاً يستعين بمختلف المعطيات اللغوية والفكرية للكشف عن دلالة النص.

ويميز الدكتور (**محمد عابد الجابري**) بين عدة ضروب من القراءة يهمنا منها الضرب الأخير الذي يسميه (القراءة التأويلية) أو القراءة ذات البعدين، وهي قراءة تعي منذ اللحظة الأولى كونها تأويلاً، فلا تتوقف عند حدود التلقي المباشر، بل تريد أن تساهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب(٥)، فالمتلقي إذن ينبغي له أن يستضيف النص، ويعقد معه صلاتٍ حميمة ليتعاونا معاً على إنجاز مهمة الفهم والتأويل، ويعني هذا أن المتلقي لا يدخل عالم النص مجرداً من النوايا، وإنما يدخله مزوداً بأفكاره ونواياه الخاصة، وبذلك يستطيع فهم النص "أحسن مما فهمه مؤلفه"(٦)، وهذا يعني أن العلاقة بين القارئ والنص لا تسير في اتجاه واحد فقط، وإنما هي علاقة تسير في اتجاهين متبادلين (من القارئ إلى النص) و(من النص إلى القارئ).

ـ حضور الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر

للتمثيل على حضور الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر نأخذ هذه النماذج التطبيقية، ولنبدأ بديوان "الوهج العذري" للشاعر الجزائري **(ياسين بن عبيد)**.

ـــ البنية التركيبية لعنوان الديوان: الوهج العذري مركب من عنصرين، مسند ومسند إليه (اسم + صفة) معرفين.

الوهج: لفظة تحمل دلالة العنف والقوة وشدة الشيء (شدة الاشتعال)، شدة الحب أي توهج الحب.

العذري: تعني العفة والصفاء والنقاء والطهر.

فالوهج إذن يوحي بانبجاس شيء ما ألا وهو الحب ثم انفجاره عند بلوغه أقصى درجاته، ولعل ذلك سبب استخدام الشاعر للون الأحمر في كتابة لفظ العنوان للدلالة على معنى الاشتعال.

إن حب الشاعر حب خفي تراكم إلى أن بلغ الذروة فانفجر مشتعلاً متوهجاً، وهذا الحب المتوهج هو حب طاهر نقي عفيف خال من كل الشوائب المادية، والأغراض الحسية وتلتقي العناوين الفرعية مع العنوان الرئيسي لتأكد عذرية هذا الحب ثم لتبرز مرجعية الكثير من عناوين القصائد، وهي مرجعية صوفية واضحة مثل: تراتيل المشكاة الخضراء.... فقد يكون النص خالياً بشكل تام من أية دوال صوفية على مستوى اللغة، إلا أن العنوان الذي يحمل بعداً صوفياً يجعل النص يتصوف، فيصبح يحمل دلالة صوفية.

فالعناوين بمثابة مفاتيح أساسية تساعدنا في ولوج أغوار النص العميقة، وكشف دلالته المختزنة، ولعل هذا ما أبرزته بوضوح الدراسات السيميائية الحديثة التي ترى أن "العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي...، ويمكن تشغيل العناوين علامات مزدوجة حيث أنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي تتوجها، وفي الوقت نفسه تحيل على نص آخر"(٧).

وهنا نجد أن عناوين القصائد تحتوي النصوص، وفي الوقت ذاته تكشف عن المرجعية الصوفية لهذه العناوين، يقول الشاعر في قصيدة "عروس الكآبة":

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدا

أعيدي بقاياه سأقرؤها وردا

أعيدي ولا تأني.. حديثك بلسم

من المعضل المزري بروعتنا أودى

على صدرك الأمنى زرعت توجعي

وفي سره كأسي.. ودفئي.. فلا بردا(٨)

في هذه القصيدة يستلهم الشاعر لغة الغزل العذري وأجواءه الخاصة، متدرجاً في ذكر صفات المحبوب من الحسية إلى التجريد، فقد بدأت القصيدة بذكر الصفات الحسية لتنتهي إلى الحب الروحي، وأغلب الظن أن شعراء الصوفية ـــ كما

يرى **زكي مبارك** ـ "ابتدؤوا حياتهم بالحب الحسي، ثم ترقوا إلى الحب الروحي"(٩).

وهكذا نجد **ياسين بن عبيد** يخاطبنا في شعره بلغة الحب الحسي تارة، والعذري تارة أخرى، وهذا الحب الإنساني يجعله الشاعر معبراً للوصول إلى الحب الإلهي؛ كما هي الحال في قصائد "يوم بانت سعاد"، و"حبين كنا" حيث يرسم الشاعر في هاتين القصيدتين خريطة هجرات الروح الإنسانية باتجاه النور، والفيض الإلهي. والملاحظ في تجربة **ياسين بن عبيد** الشعرية أنها تنزع أكثر إلى استلهام رموز الحب العذري، أو ما أسميناه في العنوان السابق بلغة الشوق والحنين، ولذلك نقرأ في شعر **(بن عبيد)** نزوعاً دائماً إلى الموت والفناء في المحبوب.

أنا في عُيونِك.. ذُبْت

أسِيرُ.. أسيرا.. ولا زلت سائرْ

نشرتُ ظِلالي هناك كطفلِ

على شفتيهِ.. إليكِ يسافِرْ

ولملمت شملي بلا موعد

إلى قبلتيك بحبي أهاجِرْ(١٠)

في هذا النص تغدو المرأة رمزاً للذات العلوية التي يذوب الشاعر فيها ويهاجر إليها بكل مشاعره وأحاسيسه، وهنا يتم تصعيد المظهر الفيزيائي الأنثوي إلى أعلى مستويات الروحانية الصوفية، وهذا يبرز لنا القيم الروحية التي يطرحها النص الشعري الصوفي الجديد ويبرز كذلك علاقة الذات الإنسانية بحقائق الوجود الإلهية، أو العلاقة بين واقع الذات الإنسانية، ورؤاها الروحانية، وهي علاقة قائمة على التنافر، والتضاد مما يعزز الثورة على الواقع، وتجاوزه إلى عالم الأحلام والرؤى.

وفي الديوان الثاني "معلقات على أستار الروح" نلمس وجود السمة الصوفية بشكل واضح، وقد أشار إلى ذلك الشاعر اللبناني **(محمد علي شمس الدين)** في مقدمة الديوان حيث يقول: "فمفردات الوجد الصوفي، من الخفاء والتجلي، والحب والمرض في الحب، والطريق والسالك، والروح وغصون الروح، والنار والليل والمجاذيب، والتيه وجمر التوجس، والجمر الأخضر، وليلى والتجريد والتوحد... كل ذلك وسواه هو عدة الشاعر في قصائده، وهي قصائد غزل بل قصائد حب، ربما ذكرتنا ببعض غزل **ابن الفارض**"(١١). يقول **ياسين بن عبيد** في قصيدة "عائد... من سفر التلوين":

سافر أنت يا ندى مقلتيا

أنا وحدي على نداك دليلُ

لاح لي في دجاي نجم بعيد

وطريقي وما انطلقت طويلُ

لست أدري وها قريب صداها

ممكنٌ لي الوصل أم مستحيلُ(١٢)

القصيدة حافلة بالدوال التي ترمز للمرأة مثل: "المقلتين، الصدى، الوصل" ولكن المرأة في هذا النص تتخلى عن صورتها المادية لتتحول إلى رمز روحي شفاف يحيلنا على العشق الصوفي الذي يحير لب الشاعر، ويعمق مأساته في إمكانية الوصال من عدمه بالمحبوب الذي يستعير له أسماء شخصيات الغزل العذري، وعلى رأسهم شخصية **(ليلى)** التي تحظى بمركز هام في تجارب الشعر الصوفي المغاربي، كما في قصيدة "أنا في هواها جملة" **لياسين بن عبيد:**

لليلى شعارٌ في الهوى أم تردّدٌ

ونار لليلى في الرؤى أم تنهَّدُ

عيوني أرانيها الهوى جزُراً نأتْ

ولكنها ليلى بها تتسَّهدٌ

على الموج جاءت من نواد أحبّها

لها الجرح ممشى والشراعُ ممدّدُ

وبيني وبين النور ليلى محيلة

على شجر يدني إليه التوحُّدُ

أنا في هواها جملة غيرُ واحد

أنا في هواها واحد يتعدّدُ(١٣)

وقصيدة "شعار آخر هارب إلى الأندلس":

ليلى شعاري إذا أحببتُ لا النُّجب

لم تُبلِ عهدي بها الأحداثُ والحِقبُ

سِرِّي إذا علمَتْ سري وساورها

منــــه ارتيـــابٌ.. هواهـــا كلُّـــهُ تعـــبُ

يــا أيهــا الجسـد الممحُـوُّ صـورتُه

إذا تــــراءتْ فمـــنْ رعشـــاتِه الســـحبُ

تهمـــي وتمطـــر آهـــاتٍ وداليـــةٍ

مضـــفورةً عنبـــا مـــا شـــكلُه عنـــبُ

... تغتـــالني بتثنيهـــا إذا ابتعــدت

تغتــــــالني بــــــالتثني حـــين تقتـــــربُ

وطاولـت كـل نخـلِ الأرضِ ضـاوية

منها الجوانبُ والأفلاك والشهبُ

... ليل.. ويجرحني عطر على أثر

منهـا يـدل عليهـا حـين تحتجـبُ

... كيـــف التســلي ومـــن حـــولي مواقفهـــــــــــــــــا

علـــى الـــدوام وفـــي ســـرِي لهـــا ســــــــــــــببُ(١٤)

وعند تأمل هذين النصين نلاحظ مدى تداخلهما مـع شـعر **قـيس بـن الملـوح**، خاصـة مـن خـلال استدعاء شخصية **ليلى**، والتي ترمز هنا للمحبوب الواحد.

والشاعر في استدعائه لتجربة **(قيس وليلى)** لا يقـف عنـد حـدودها المعروفـة، بـل يعطيهـا أبعـاداً جديدة، ويضفي عليها رؤيـة صـوفية، ولـذلك يمكن القـول إن التنـاص فـي هـذه النصـوص تنـاص واع، فالشـاعر لا يكـرر الـنص الغائـب بدلالتـه التاريخيـة الدالـة علـى الحـب الإنسـاني بـل ينفلـت مـن بـراثن الجسد، ليدل على الحب الإلهي للنص إذن بعدان:

ـ بعد ظاهري: مصرح به ولكنه غير مقصود: الحب الإنساني.

ـــ بعـد بـاطني: خفـي وهـو المقصـود: الحـب المقدس.

وهـذه الرؤيـة المقدسـة للحـب تصـعد تجربـة الحـب لتشـمل الإنسـان والكـون، بمعنـى آخـر هنـاك تصـعيد للحـب الإنسـاني إلـى مسـتوى الحـب الإلهـي (الفردوس المنشود)، وسـعي إلـى طـرح قـيم روحيـة جديـدة، تعتمـد مبـدأ المواءمـة بـين واقـع الـذات الإنسانية، ورؤاها الروحية من أجل خلق عالم جديد منسجم، ولـذلك نجـد أن الصـوفي يبحـث دائمـاً عن التشاكل بين عناصر الوجود، بين الجامع والفارق (الحاضـر والغائـب)، ونتيجـة ذلـك نفـي التنـاقض الظاهر بين الأشياء انطلاقاً من وحدة الوجود؛ لأن الصوفية تترع إلى استبطانه حقائق الوجود والنفس رغبة في معرفة الأشياء من الداخل على حقيقتها لا كمـا تبـدو مـن الخـارج(١٥)، يقـول الرمزيـون: "إن الشـاعر يسـتطيع أن يعبـر عـن العـالم الـداخلي مـن خلال العالم الخارجي، أي من خـلال المـادة، ولكنهـا ليست المادة الحسية، ولا العقلية، ولا العلمية، وإنمـا هي المـادة الروحانيـة.. المـادة التـي ألممنـا بهـا قـبلاً، والتي ينبغي أن يكون الفنان قد استنبطها وولج إلـى أحشـائها، وأقـام فـي قلبهـا بعـد أن فـض غلافهـا الخـارجي الزائـف، ونفذ إلـى الحقـائق المستترة في قلبها"(١٦).

هذا بالنسبة للرمزيـة، أمـا الصـوفية فقد سعت إلـى مـا هـو أعمـق، فهـي لـم تكتفـِ بالتأمـل البـاطني لحقائق الوجود، وإنما سعت إلـى الانـدماج، والتوحـد معهـا مـن خـلال التجربـة الحقيقيـة التـي يعيشـها الشاعر ويحترق بلهيبها.

ولا نغـادر **(ياسـين بـن عبيـد)** حتـى نشـير إلـى ديوانـه الثالـث "أهـديك أحزانـي"، والـذي يكثـر فيـه توظيـف رمـز المـرأة للدلالـة علـى الحـب الإلهـي، ولعـل عنـوان الـديوان يـوحي بـأن الخطـاب موجـه للمرأة يبثها الشاعر أحزانه وآلامه، والمرء لا يبث أحزانه إلا لمن يملك القدرة على تغييرها، وتحويلها إلـى أفـراح ومسـرات، يقـول الشـاعر فـي القصـيدة الأولـى "أغنية النار الخضراء":

يـــا صـــباها تنهــدّت نظرتاهـــا

بكـــلام كواحـــةٍ فـــي فـــلاةِ

غـــنّ قالـــت ومـــا عليـــك عتـــاب

وقـف العُمـر شـادي المأسـاةِ

غـــنِّ.. غـــنِّ فأنـــت شـــــهودي

يـا ذهـولاً علـى مشـارف ذاتـي

قلـــت للـــرمش والبقايـــا شـــهود

أنـت منفـاي أنـت كـل جهـاتي

وانسـحبنا إلـى ضـفاف التلاشـي

ثـم قلنـا: هنـا بقايـا الحيـاة!!

رُبَّ منهـــا جلالـــة وشـــظايا

وزعتني فما التقت أشتاتي

هي (أدنى من الضمير إلى الوهـ

ـم وأخفى من لائح الخطرات)(١٧)

ربة النور، قل لها كيف أنسى

كيف أخفي الهوى بحزن سمات

كيف أنسى وكنت آنست ناراً

واصطلينا ونحن واحد ذاتِ

لا حلولٌ.. ولا اتحاد.. ولكن

للهوى شرعة.. ولي سكرات(١٨)

هذه القصيدة (فاتحة الديوان) تحاكي بشكل واضح لغة الشعراء العذريين، ولكن هذه المحاكاة لا تقوم على الاجترار، والتقليد السطحي، وإنما تقوم على ملامسة وجدان المتلقي ونقل المشاعر والأحاسيس.

القصيدة تضعنا منذ البدء في رحلة روحية تنطلق من حب المخلوق إلى حب الخالق فالمرأة حاضرة في القصيدة ولكن بشكل روحي رمزي يحيلنا على المحبة الإلهية، ولعل ذلك ما دعا الشاعر إلى تضمين القصيدة بعض المقاطع من شعر الحلاج، كما في البيت السابع وذلك لمزيد من الإيحاء بالدلالة الصوفية للمرأة في سريتها الكاشفة.

إن انخراط الكتابة الصوفية عند **ياسين بن عبيد** في استدعاء الأنثوي، واستثماره في صياغة القصيدة الصوفية يدل على انخراط الشاعر في دين المحبة، والشوق للمحبوب، والمحبة شراب لا يرتوي منه صاحبه مهما شرب منه، وبضمن هذا السياق يأتي احتفال **ياسين بن عبيد** بالرمز الأنثوي.

هذا الرمز الذي يمارس في النص فعل الحجب، والكشف معاً، وهذه هي طبيعة الرمز الصوفي بشكل عام؛ إنه كالسحاب الذي يغطي الشمس لا ليخفيها، وإنما ليقلل شدتها حتى يمكن التحديق فيها دون أن تخشى الاحتراق.

فاللغة الصوفية لغة تجاوزية منفتحة على هاجسها الإلهي، والإلهي يحضر في كل شيء في المرأة، في مظاهر الطبيعة في عناصر الكون الفسيح، فالله في عرف الصوفية "أراد أن يرى صورة نفسه فخلق **آدم** على صورته، فكان كالمرآة له، وما الإنسان، وما العالم إلا تجلٍ من تجليات الله، ما الحب إلا حب لله، فهو المعشوق الذي لا تدرك حقيقته إلا بحركة عشق تجاهه تتخذ من المناجاة وسيلة، ومن الخيال طريقة ومن الشعر ترجماناً"(١٩).

والشاعر لا يسعى من وراء هذا الحب لتحقيق الاتصال الحسي، فهو حب روحي يتوجه من أسفل إلى أعلى (من الناسوت إلى اللاهوت)، أو من السطح إلى العمق (الارتداد إلى الذات) والتوحد مع المعشوق كما يقول الشاعر:

لا حلولٌ.. ولا اتحاد.. ولكن

للهوى شرعة.. ولي سكراتي(٢٠)

وهنا يبلغ الشاعر قمة التوهج والإشراق، والانفعال الداخلي حتى يصل درجة السكر والانتشاء بالمحبة الإلهية، ووصول الشاعر إلى هذه الحال يدل على قوة الانفعال، كما يدل على امتلاء قلبه بالحب الإلهي، وهنا يتوحد الشاعر مع عمق المرأة فيحيا فيها، بل يولد من خلالها ولادة جديدة، وهذه الولادة تعني تحقيق الوصال، وتحقيق السمو إلى الآفاق.

نحن إذن أمام تجليات روح منها يولد النص، ويتخلق، والشاعر عندما يحتفي بالمرأة فهو يحتفي بالمرأة/الرمز، المرأة/الروح، التي هي كون يشغل زماناً لا نهاية له، ومكاناً لا حدود له، فالمرأة ليست جسداً ميتاً بل هي روح متحركة تتجدد، وتتشكل باستمرار من خلال الأشياء المحيطة بها.

وهذا ما نجده في هذا الديوان، حيث لا يحضر رمز المرأة بصيغته الأساسية المعروفة (امرأة)، بل يأتي بصيغ أخرى، حيث يشير الشاعر إلى جملة من الصفات، والسمات الأنثوية الخاصة يتخذها رمزاً دالاً على المرأة.

ـ وسنقوم الآن بإحصاء نسبة حضور رمز المرأة في الديوان.

الرمز	عنوان القصيدة	عدد المرات
عيني	أغنية النار الخضراء	مرة
صوتها	//	//
وشمها	//	//
وجهها	//	//
صبا	//	//
بريق	//	//
نظرتاها	//	//
الرمش	//	//
جلالة	//	//
ربة النور	//	//
سحرها	//	//
الرموش	قبلة على جبين القمر الأخضر	مرتان
العيون	//	//
عينيك	في محراب الحزن أتلوك	//
احبيبتي	//	مرة
عينيك	كما يشتهيها الموج	مرتان

الرمز	عنوان القصيدة	عدد المرات
القلب	على شفتي طائر من حنين	مرة
عيناك	//	مرتان
السحر	//	مرة
وجنتيك	//	//
شفتي	على شفتي طائر من حنين	مرة
الهمس	الجسد الغيم	//
لوزاً	//	//
قزحية	//	//
ناظريها	//	مرتان
سحر	//	مرة
هي المستحيل	//	//
هي الممكن	//	//
عينيك	اهديك احزاني	مرتان
رقراقة الأصداء	//	مرة
همسة	//	//
وجدك	//	//
عيناك	فارس في مملكة القيم	//
جفناك	//	//
صباك المرمري	على صهوة الأنين	//
عينيك	//	//
مجلاك الصبوح	//	//
هدبيك	//	مرتان
اخت الفجر	//	مرة
اللوز	رباعيات اللوز والمرمر	خمس عشرة مرة
عينان	//	مرتان
وردة ماست	//	مرة
خدها الفجر	قالها وبه وجع من حنين	//
همسها	//	//
الرموش	//	//
جنوبية العينين	قالها وبه وجع من حنين	مرة
قمر	//	//
عيناك	من مغربك الشروق	مرتان
أخت الفجر	//	//
شفاهك	//	//
ضفائرك	//	مرة
الحسن	على ضوء القمر	//
لوزيا	//	مرتان
عينيه	//	مرة
ربة الحسن	إني يقاتلني الغروب	//
بحيرة العينين	//	ثلاث مرات
يا ضوئية الأوضاح	//	مرة
صفائر ممراح	//	//
ثغرك الوضاح	//	//
صدر	//	//
غضارة	//	//
فجرك النضاح	//	//
عروس جراحي	//	//
عينيك	تنهدي	//
اغرودة الروح	//	//
خصرها	//	//
وجهك العلوي	القاك	//
عيونها	أعاصير الروح	//

من خلال هذا الجدول الإحصائي لحضور رمز المرأة في الديوان السابق، تبرز هذه الرموز على النحو الآتي:

١ ــ العيون: هي أكثر الرموز حضوراً في القصيدة، فقد ورد أربعاً وعشرين مرة، والعيون هي السمة الأنثوية البارزة.

٢ ــ اللوز: رمز خاص ورد في قصيدة (رباعيات اللوز والمرمر) خمس عشرة مرة ومرتين في قصيدتين أخريين، فيكون المجموع سبع عشرة مرة.

والمعلوم أن اللوز من الثمار التي تغلقها قشرة صلبة، وبذلك تتشاكل مع الإنسان الذي يتكون من جسد وروح، والجسد هو بمثابة الغلاف/القشرة للروح، فإذا كسرنا القشرة حصلنا على لب الثمرة، والذي يماثل الروح عند المرأة، وكما أننا لا نحفل بالقشرة وإنما نحفل باللب فكذلك في التجربة الصوفية.

٣ ــ أنت الفجر: وما في معناه، ورد سبع مرات.

٤ ــ السحر: ورد هذا الرمز أربع مرات.

ثم تأتي بقية الرموز، وكما نرى فإن الشاعر في هذا الديوان لا يقف عند توظيف رمز المرأة باللفظ المألوفة وإنما عمد إلى خلق رموز كثيرة، بعضها جديد قلما نجده عند غيره من الشعراء، مثل لفظ (اللوز) الذي ارتقى به إلى مستوى الرمز، فغدا يشي بالدلالات الصوفية شأنه شأن الرموز الصوفية المألوفة.

نحن أمام تجليات جسد، وتجليات روح، والشاعر يحتفي بالروح، بالجوهر (الكنز المخفي)، أو المعنى الباطن على حساب المعنى الظاهر السطحي، وهذا يتطابق مع الخصوصية التغييرية للتجربة الصوفية، والتي تشكل الواقع تشكيلاً جديداً وفق منهج الهدم والبناء، أي هدم الظاهر، وبناء الباطن، وهذا ما يصرح به **بن عبيد** في قوله:

غضّاً تبرّج وامتدت مواسمه

وأطيب اللَّوز ما عرَّاه ريعانُ

... ما كنت أروى بدون اللوز.. هل شربتْ

يمناي ضوءاً.. وضوء اللوز معتقدي(٢١)

شاعر جزائري آخر تحضر المرأة في شعره بنسبة كبيرة تجاوز الثلث، إنه الشاعر **(عثمان لوصيف)** الذي يكشف شعره عن نزعة خاصة، فهو

يعشق الجمال، ويذهل أمام الحسن البديع للمرأة التي تتحول في كتاباته إلى رمز مفعم بالدلالات:

المرأة: ترمز إلى ← الحزن والإحساس بالغربة

ـ القلق الوجودي

ـ الشوق إلى البدايات

ـ التوحد مع المطلق... إلخ

يقول الشاعر في قصيدة "تلك صوفيتي":

تلك صوفيتي

أن أطالع في نور وجهك

سر الحياة

وسر الغوايات

أنا أتوضأ بالعشق في ظل عينيك(٢٢)

يستوقفنا في هذا النص لفظ (العشق)، والذي يعني في المعجم الصوفي "إفراط المحبة أو المحبة المفرطة... فإذا عمّ الحب الإنسان بجملته، وأعماه عن كل شيء سوى محبوبه، وسرت تلك الحقيقة في جميع أجزاء بدنه، وقواه، وروحه، وجرت فيه مجرى الدم في عروقه، ولحمه وغمرت جميع مفاصله، فاتصلت بوجوده، وعانقت جميع أجزائه جسماً وروحاً، ولم يبق فيه متسع لغيره... حينئذ يسمى ذلك الحب عشقاً"(٢٣).

"والمحبة اسم جامع لعدد من الصفات عند **ابن عربي**، ولذلك نراه يوحد الهوى والحب، والود والعشق، في عاطفة لها طبيعة واحدة تختلف بالصفات فتتغير عليها الأسماء"(٢٤).

وهكذا يبدو لنا أن المحبة عاطفة واحدة، ولكنها تتطور، وفي كل مرحلة من تطورها تأخذ اسماً خاصاً، فالعشق كما رأينا هو إفراط المحبة.

ولعل هذا هو الذي جعل **عثمان لوصيف** يستحضره في النص السابق للدلالة على عنف التجربة الصوفية لديه إلى حد أن الشاعر يتوضأ بالعشق، ليتطهر من أدران الواقع كما يتطهر المصلي بالماء الطهور، أي أنه يسمو عن الواقع المادي، ولذلك يغدو عشقه عشقاً روحياً طاهراً لا تشوبه الأغراض المادية، إنه حب جوهري أصيل، حب إلهي خالص يسعى إلى الارتقاء بالعاطفة والوجدان، ويغدو جمال المرأة رمزاً للجمال الإلهي المبثوث في كل عناصر الوجود؛ فتغيب المرأة/الأنثى، وتولد المرأة/الرمز التي تتقمص الوجود، وتغمر الكون.

جمالك يغمر كل الوجود

أحسك في روعة الفجر

أسمع صوتك بين النجوم

ألمس ريحك في كل زنبقة تتفتح(٢٥)

إن الجمال الإلهي يغمر كل الوجود، والشاعر يحس به في كل مظاهر الكون؛ في الفجر، بين النجوم، وفي زنبقة تتفتح، وهذا تأكيد لوحدة الوجود التي قال بها **ابن عربي**(٢٦)، والمرأة تجلي لهذا الوجود المطلق، بل هي أفضل مظاهر تجليه، و"أعظم الشهود وأكمله"(٢٧) كما يرى **ابن عربي**، ولذلك يعشق الشاعر المرأة، ويعشق كل شيء جميل في الوجود.

تأسيساً على ما تقدم يمكن القول: "إن المرأة بوصفها المحبوبة رمز الأنوثة الخالقة للرّحم الكونية، وهي بوصفها كذلك علة الوجود، ومكان الوجود، والعاشق لكي يحضر فيها يجب أن يغيب عن نفسه عن صفاته، يجب أن يزيل صفاته، لكي يُثبت ذات حبيبته، وينوجد بهذه الذات"(٢٨) وهنا ينفتح الرمز/المرأة على دلالات شتى:

ـ الدلالة الاصطلاحية:

المرأة رمز ← للحب الإلهي، والجمال الإلهي

ـ الدلالات الجديدة:

المرأة ترمز ← لـ: كل ما هو جوهري وأصيل في الحياة.

السمو على الواقع

الحقيقة الخفية

الجوهر المفقود

وهكذا يصبح للمرأة بعد ظاهري محسوس (المرأة/الجسد)، وبعد باطني خفي يتوصل إليه بالقراءة التأويلية.

ويتخذ الرمز منحى تصاعدياً من البعد المادي إلى البعد الروحي المفتوح على شتى الاحتمالات، وبذلك يخلق الشاعر المرأة خلقاً جديداً عن طريق إفراغ المرأة من دلالتها المادية ثم شحنها بالدلالات الروحية الجديدة، وبذلك يؤول الرمز إلى طبيعته الأساسية، وهي التأليف بين الخاص والعام، بين السماوي والأرضي، بين المادي والروحي.

ولعل ما يميز توظيف **عثمان لوصيف** لرمز المرأة في شعره هو هذا المزج بين المرأة والطبيعة، وإسقاط الصفات الأنثوية على عناصر الطبيعة المختلفة، فروح المرأة حال في كل عناصر الوجود، كما أن الذات الإلهية حالة في الوجود، أو أن الشاعر قد فني بكليته في الجوهر الأنثوي، فأصبح لا يرى ذاته ولا يرى الواقع خارج هذا الجوهر، فقد تلون بلون المرأة واتشح بوشاحها، فحيثما تتوجه ببصرك فثمة وجه المرأة.

هذا الحضور للطبيعة يبدو وبشكل واضح في ديوان "ولعينيك هذا الفيض" و"اللؤلؤة"، ولعل ذلك يمثل مظهراً من مظاهر وحدة الوجود، فالوجود واحد، وإن تعددت تجلياته، وما مظاهر الطبيعة المختلفة إلا تجليات للحق.

إن الشاعر في توظيفه لمظاهر الطبيعة(٢٩) لا يقف موقفاً سلبياً، بل يتفاعل معها يبحث عن الجوهر القابع بداخلها، عن روحها المستترة، هذه الروح التي تسري في الوجود، وفي عناصر الطبيعة، فتضم الكائنات جميعها في نسيج واحد متلاحم، ولكن النظرة المادية الروتينية جعلتنا لا ننتبه لها، ولا ندرك حضورها، ولكن الشاعر بحسه المرهف يستطيع أن يتغلغل بشعوره في صور الطبيعة وأشكالها المختلفة، وبذلك يولد رموزاً صوفية جديدة مصدرها الطبيعة بمظاهرها المختلفة الحية والجامدة.

وقضية توليد الرمز ليست بالأمر الهين، إذ أن الشاعر كي يستطيع أن يرتقي بعناصر الطبيعة إلى مستوى الرمز لا بد أن يعيش الحالة بامتلاء على مستوى الوجدان والروح، ومن خلال معانيها العميقة، فتتروحن مظاهر الطبيعة، وترق حتى تصل مستوى الرمز المتعدد الأبعاد الحافل بالدلالات، ولذلك قلنا سابقاً إن صدق الإنسان المعاصر في علاقته مع الأشياء يجعله متصوفاً، الصدق إذن هو معيار الإبداع، كن صادقاً تكن فناناً.

ومن علامات الصدق أن يرتبط الشاعر بماضيه وبتراثه، وهذا الارتباط بالتراث يظهر بجلاء عند الشاعر المغاربي الذي لا ينسى وهو يلج أبواب الماضي "أن هناك تراثاً شعرياً مترعاً بالرموز الصوفية التي تكهرب الأوصال، وتهز الوجدان وتدفع بالتالي إلى مزيد من الفعالية في مواجهة التفكك والانحلال والهبوط الروحي"(٣٠)، ولم تكن هذه الثورة مجرد نزوة عابرة وإنما كانت "وليدة أزمة روحية وفكرية شكلت صدمة للواقع والإنسان، وحركت فيه بواعث الرغبة في التغيير، وتنقية الذات مما علق بها من شوائب"(٣١).

وقد عبرت الصوفية عن هذه الرغبة المتأججة على لسان **(جلال الدين الرومي)** الذي يقول: "إن الهواء الذي أنفخه في هذا الناي ليس هواء، وكل من ليست له هذه النار فليمت"(٣٢).

الهوامش

(١) **تودوروف**، نقلاً عن **فريد الزاهي**، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب ٢٠٠٣، ص ٥٧.

(٢) **فريد الزاهي**، النص والجسد والتأويل، ص ٥٧.

(٣) ينظر **السيوطي**، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، ج ٢، ١٩٧٣، ص ١٧٣.

(٤) **نصر حامد أبو زيد**، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٠، ص ٢٣٠.

(٥) ينظر **محمد عابد الجابري**، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٥، ص ٩.

(٦) **نصر حامد أبو زيد**، إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص ٢٢.

(٧) **جميل حمداوي**، "السيميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع (٣ مارس ١٩٩٧) ص ٩٨، ٩٩.

(٨) **ياسين بن عبيد**، الوهج العذري، ص ١٢.

(٩) **زكي مبارك**، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص ٢٤٨.

(١٠) **ياسين بن عبيد**، الوهج العذري، ص ٣١.

(١١) ينظر مقدمة ديوان **ياسين بن عبيد**، معلقات على أستار الروح، منشورات دار الكتب، الجزائر ٢٠٠٣، ص ٩.

(١٢) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٣١.

(١٤) **ياسين بن عبيد**، ديوان معلقات على أستار الروح، ص ٣٢، ٣٣.

(١٥) ينظر **أيمن يوسف عودة**، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية **(ابن عربي)**، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ط١، ١٩٩٥، ص ١٤٩.

(١٦) **إيليا حاوي**، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص ١٢.

(١٧) البيت مقتبس من شعر **الحلاج**.

(١٨) **ياسين بن عبيد**، أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر ١٩٩٨، ص ١٣.

(١٩) **محمد الكحلاوي**، "الرمز والرمزية في النص الصوفي، **ابن عربي** نموذجاً"، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع ٧٥، ماي ١٩٩٦، ص ٢٨، ٢٩.

(٢٠) **ياسين بن عبيد**، أهديك أحزاني، ص ١٣.

(٢١) **ياسين بن عبيد**، أهديك أحزاني، ص ٥٨، ٥٩.

(٢٢) **عثمان لوصيف**، براءة، دار هومة، الجزائر ١٩٩٧، ص ٤٤.

(٢٣) **سعاد الحكيم**، المعجم الصوفي، ص ٣٠٣.

(٢٤) المرجع نفسه، ص ٣٠٢.

(٢٥) **عثمان لوصيف**، براءة، ص ٤٤.

(٢٦) وتعني "ظهور الحق في كل صورة... فهو [تعالى] المتجلي في كل وجه، والمطلوب في كل آية، والمنظور إليه بكل عين، والمعبود في كل معبود، والمقصود في كل الغيب والشهود".

ـ ينظر **سعاد الحكيم**، المعجم الصوفي، ص ١١٥١.

(٢٧) ينظر **ابن عربي**، فصوص الحكم، (فص حكمة فردية في كلمة محمدية).

(٢٨) **أدونيس**، الصوفية والسوريالية، ص ١٠٧.

(٢٩) لم تكن رموز الطبيعة في الشعر الصوفي بمعزل عن رمز الجوهر الأنثوي، مما يهدي إلى أن

الصوفية قد بسطوا شعرهم في المرأة وامتدوا بها في نسيج الأشياء بوصفها رمزاً للفعل والانفعال، وتلويحاً إلى قيمة استطيقية عالية.

ـــ ينظر **عاطف جودة نصر**، الرمز الشعري عند الصوفية، ص ٣٠٦.

(٣٠) ينظر مقدمة ديوان **حسن الأمراني**، ثلاثية الغيب والشهادة، منشورات المشكاة، المغرب ١٩٨٩، ص ٥٥.

(٣١) **عبد القادر فيدوح**، الرؤيا والتأويل، ص ٦٤.

(٣٢) ينظر **محمد مصطفى هدارة**، "النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر"، مجلة فصول، ع ٤/١٩٨١، ص ١٤٦.

q q

التضاد والمجرد والتعبير عن الكلّيات

(بنية الشعرية في قصيدة أحمد دحبور)

q نورا جيزاوي*

قلق الشعريّة:

شُغل الباحثون والنقاد بهذا المصطلح الزئبقي، ولما يتم التواضع على تعريفٍ جامع مانع يرسم حدود الاصطلاح، حتى إن الباحث ليتخبط في لجج هذه التعريفات المتضاربة.

ولدت الشعرية في مطلع النهضة اللسانية الحديثة مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني(١)، لكن الكثير من النقاد البنيويين وعلماء اللسانيات يعترفون بأحقية السيميائية وفضلها على الشعرية.

ما يهمنا حقاً ليس إلى أي الحقول المعرفية تنتمي الشعرية، بل ما هي؟ وماذا تدرس؟

تعد لفظة شعرية مقابلاً للمصطلح الفرنسي (Poétique)، أو الإنجليزي (Poetics)، وكلاهما جاء من الأصل اللاتيني (Poetica) المشتق من الكلمة الإغريقية (Poietikos Poietilke) التي تعني: ((كلّ ما هو مبتدعٌ مبتكرٌ))(٢).

جاء في الأكسفورد:

Poetice: adj. Of Poets and Poetry; in- from-genius.

أي العبقرية الشعرية(٣).

وفي المورد: شعريّ، ذو موهبة شعريّة: Poetic

بحث أو رسالة في الشعر أو علم الجمال الأحاسيس الشعرية(٤). Poetics:

ولا يمكننا البحث في الشعرية متجاهلين **أرسطو** الذي استعمل هذا المصطلح بمفهوم:

((دراسة الفن الأدبي بوصفه إبداعاً لفظياً))(٥)، إذ يرى **أرسطو** أن هذه الدراسة تقع على اللفظ ــ اللغة

* باحثة من سورية.

ـ لكننا هنا سندرسها في المنظور النقدي الحديث، ولنبدأ من النقاد الغربيين، ثم ننتقل إلى العرب.

نلاحظ الخلاف بين آراء النقاد الغربيين، فتتجاذب آراؤهم المصطلح ما بين مدّ وجزر، إذ نرى **رومان جاكبسون** يصنفها علماً قائماً في أفانين اللسانيات؛ أي ((بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص))(٦). فكل رسالة لفظية ـ برأيه ـ مجال لظهور الوظيفة الشعرية، لكن بدرجات متفاوتة، أما في الشعر فنجدها المهيمنة، لكنها ((ليست هي الوظيفة الوحيدة في مجال فن القول، وإنما هي الوظيفة الغالبة فيه))(٧).

وهكذا يتسع موضوع الشعرية عند **جاكبسون** ليشمل كل الرسائل اللفظية والفنون الأخرى، فيمكن أن توجد في أي شكل من أشكال التعبير اللفظي مثل الرسم والموسيقا والسينما...، لكن بوسائل أخرى(٨).

بينما يحصر **جان كوهن** عملها في الشعر، وبالتالي يقصي كل العناصر الثانوية التي تتلون بالوظيفة الشعرية بشكل خافت يهيمن عليه لون وظيفة من الوظائف اللغوية الأخرى(٩)، وبذا يقصر مجال الشعري على فنّ الشعر، إذ يعرفها بقوله:

((العلم الذي يكون موضوعه الشعر))(١٠).

ويعدّ الخرق حداً فاصلاً ما بين الشعر والنثر، والخرق إنما هو استخدام خاص للغة(١١) وبذلك ركز اهتمامه على الاستخدام الأدبي الذي تطمح النظرية الشعرية إلى الكشف عن قوانينه الكلية.

وتتحقق شعرية اللغة ـ في مفهومه ـ بخرقها لنوعين من البنى اللسانية: ـ الاستخدام العادي للغة، أي القانون الذي يشمل البنية العميقة لهذا الاستخدام.

وتتضاءل الشعرية ـ برأيه ـ كلما اقترب مستخدم اللغة من القانون، وحين يحصل التطابق بين الاستخدام والمعيار تتحقق درجة الصفر في الكتابة، التي يمثلها النثر العلمي(١٢).

ويعرف الشعرية بقوله: ((هي علم الأسلوب الشعري))(١٣)، فهي تختص بنوع محدد بخلاف رأي **تودروف** إذ امتدت نظريته لتشمل مع الشعر الأجناس الأدبية الأخرى، واقترح مصطلح السرديات NARRATOLOGIE، فأضحت الشعرية ـ وفق مفهومه ـ تسعى إلى معرفة القوانين الناظمة لولادة العمل الفني، فهي مقاربة تقوم على: التجريد والتوجيه الباطني(١٤).

أما عن موضوعها، فلا يعد الأدب موضوعاً للشعرية، بل ((تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية)(١٥).

يتضح مما سبق أن مفهوم الشعرية يعاني تذبذباً في الدرس النقدي، فتارةً يمتد ليشمل كل الرسائل اللفظية، في طليعتها الرسائل الشعرية، ويتقلص عند البعض ليصبح وقفاً على الرسائل النوعية.

قلق الشعرية عند العرب:

امتدت آثار الخلاف في تحديد مفهوم الشعرية إلى الساحة النقدية العربية، يضاف إليه الخلاف في ترجمة المصطلح، ففي دراسة قام بها **د. يوسف وغليسي** أحصى إحدى وثلاثين ترجمة لمصطلح Poétique تنوعت وحارت ما بين شعرية وشاعرية وشعريات وشعرانية وإنشائية وأدبية.... وغيرها من المصطلحات(١٦).

كما يلاحظ تعدد المصطلح في أعمال الناقد الواحد، ويلاحظ كذلك اختلاط الشعرية بموضوعها، وتحولها من خطاب واصف (علم موضوعه النصوص الشعرية والإبداعية) يقترب من النقد الأدبي، إلى خطاب موصوف، فتصبح موضوعاً لذاتها (علم موضوعه ماهيّة الشعر والإبداع) يقترب من نقد النقد، ويلتبس الأمران مما يفضي بنا إلى شكلين للشعرية:

ـ نظري

ـ تطبيقي(١٧)

سمات الشعرية في نص دحبور:

أ ـ التّوليد الدّلالي:

أدرك الشاعر المعاصر أن مفردات اللغة المحدودة قد أنهكها الاستعمال، وأن التراكيب اللغوية النمطية لا تصنع شعرية عالية ومختلفة، من هنا أيقن أنه لا سبيل إلى حلّ هذه الإشكالية إلا بتوليد اشتقاقاتٍ جديدة على صعيد المعجم، وبتوليد تراكيب جديدة غير مألوفة تدهش القارئ وتثير فيه الدلالات والمشاعر النفسية والفكرية التي يريد التعبير عنها، من هنا لجأ الشعراء إلى تحطيم كثير من العلاقات التي كانت تربط بين المصاحبات اللغوية المألوفة في اللغة، وولدوا تراكيب جديدة، وهذا ما أدركه **أدونيس**، وعبر عنه في كتابه: الثابت والمتحول، عندما قال: ((اللفظ محدود والمعنى غير محدود، فكيف يمكن إقامة الصلة بين المحدود واللامحدود؟، والجواب هو في أن نجعل اللفظ كالمعنى غير محدود، لكن ذلك لا يعني أن نخترع ألفاظاً لا يعرفها معجم اللغة، وإنما يعني أن نستخدم اللغة بطريقة تخلق في كل لفظ بعداً يوحي بأنها تتناسخ في ألفاظ عديدة، بحيث تنشأ لغة ثانية تواكب أو تتبطن اللغة الأولى))(١٨).

تتنوع آليات التوليد الدلالي في هذه المجموعة، نسرد بعضها:

١ ــ المنافرة الإسنادية.

٢ ــ تشخيص المجرّد.

١ ــ المنافرة الإسنادية:

تظهر في مجموعته هذه من خلال كسره نظام المصاحبات اللغوية المألوفة، فالمصاحبة ظاهرة تعني مجيء كلمة في صحبة كلمة في مألوف اللغة، كما نقول في العربية: قطيع من الغنم، ولا نقول: قطيع من الطير(١٩).

كمثل قوله:

وجوف الحوت نارٌ أي نار

وإعدامٌ لليلي والنّهار

أحرقاً أشتهي أم أنّ خنقاً

لمثلي يُشترى والجرف هار؟(٢٠).

ينطلق في سطوره هذه من محدودية اللغة إلى لا محدوديتها، إذ يتجاوز الدلالات البسيطة للألفاظ من خلال اللعب على العلاقات الناظمة لها، إذ جعل الليل والنهار يعدمان، والحرق يشتهى، أما الخنق فسلعة تباع وتشرى، فما الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين ممثلاً بالحوت إلا ابتلاع لحياة أهلها واستنزاف لها، وهل للمعذب إلا البحث عن الخلاص مهما كانت سبيله؟

٢ ــ تشخيص المجرد:

وذلك من خلال إسناده أفعال الإنسان لغير العاقل، مما يوسع الآفاق الدلالية أمام جموح خياله، ويفتح بوابات التعبير واسعة أمامه.

فلماذا تخاف الحجارة؟

يا حجارة هذا المكان

لا تخافي عليك الأمان(٢١)

جعل من حجارة وادي النسناس ــ مسقط رأسه ــ كائنات حية تتمتع بالمشاعر البشرية كالخوف، ثم يحاول تهدئة روعها تماماً كما يفعل مع شخص مذعور، ولعل هذا الحنوّ عليها بسبب العلاقة الحميمية التي تربطه بها، بالإضافة إلى أنها جزء من الوطن، ومن يحضن مأساة الشعب غير وطنه؟، لكن شاعرنا هنا يقلب العلاقة، إذ يسعى إلى حمل آلام ومخاوف هذا الوطن.

أو كقوله:

مازال من كلّ عقله، يعد...!

هذا الذي ما له هنا أحد

كأنّما مدّ للشّتاء يداً

فصافحته الرّيح والبرد(٢٢)

خلّه غير الوفي لن يجد أحداً يمد له يداً سوى الريح تصافحه، والبرد يعانق يده، يسند إلى الريح والبرد فعلاً من أفعال الإنسان (صافح) للدّلالة على إفلاس هذا الخلّ من أية مودّةٍ ثبتها إليه كفّ إنسان، أو لنقل كفّ خلٍّ وفيٍّ.

ب ــ علاقات التماثل والاختلاف:

وتتجلى علاقات التماثل في:

١ ــ التكرار

٢ ــ الجناس

٣ ــ التوارد المعجمي

١ ــ التكرار:

هو من سنن العرب، وقد استخدمته بغية الإبلاغ بحسب العناية بالأمر(٢٣).

شغلت ظاهرة التكرار مساحة واسعة من الدرس النقدي العربي، وقد التفتت النظرية الحديثة إلى وظيفة التكرار الإفهامية والشعرية، لاسيما في المستوى الصوتي، إذ إن من شأن التكرار أن يخلق إيقاعاً(٢٤)، وقد أكدت النظرية الحديثة أن ما يحفظ الشعر الغنائي من التحلُّل إنما هو التكرار المتمثل بتكرار وحدات الزمن(٢٥).

إذاً للتكرار دورٌ في تماسك النسيج اللغوي للنص.

ويعدّ بعض الباحثين التجنيس شكلاً من أشكال التكرار(٢٦)، والحق أن التكرار مبدأ أساسي في تتبع الظواهر الشعرية، فالعنصر لا يعد شعرياً ما لم يتواتر ظهوره في النص، ولذا فقد عد الأسلوب ((مجموعة التكرارات والمفارقات الخاصة بنص من النصوص))(٢٧) غير أن العنصر المكرر يكتسب وظيفتين في السياق الذي يوجد فيه بحسب العلاقات التي تحكمه، ذلك أن ((كلمة أو صورة مكررة لن تعني ما عنته في المرة الأولى، وذلك لأنها تكرار، فما من حدث يحصل مرتين، وذلك بالضبط لأنه حصل مرة من قبل))(٢٨).

فالوحدة المكررة تصبح وحدة أخرى بمجرد خضوعها للتكرار(٢٩).

وقد عزا **صلاح فضل** شعرية التكرار إلى ارتكازها على ((مبدأ جمالي يتمثل في إشباع التوقع بالرغم من بعض المخالفة))(٣٠).

لكن هذا لا يعني أن التكرار وحده يكفي لخلق شعرية النص، بل هي تفاعل وتلاحم مجموعة من الملامح، بحيث يؤدي عزل أحد هذه الملامح إلى اختلال هذه الشعرية.

أنواع التكرار:

تتعدد أشكال ورود التكرار في النصوص:

١ ــ عنصر لغوي ــ ضمير ــ حرف.
٢ ــ كلمة.
٣ ــ تركيب.

أما طرق ترداد اللفظة في النص، فهو على أنواع:

١. الترداد اللفظي للمفردة ذاتها.
٢. الترداد الاشتقاقي من اللفظة ذاتها.
٣. الترداد الترادفي؛ أي تكرار اللفظة ومترادفاتها(٣١).

تكرار تركيب:

يعد التكرار عامة وتكرار التراكيب خاصة من الملامح البارزة لشعرية **أحمد دحبور.**

كقوله:

فكلّ مصباح ينادي
كلّ سنبلةٍ تنادي
كلّ ذاكرةٍ تنادي
يا شقا عمري لك الرّؤيا
فطر ما شئت(٣٢)

يتكرّر في السطور السابقة التركيب (كلّ + مسند إليه +ينادي) إذ يقود التماثل الصوتي المتلقي إلى توقع الفعل المكرر، ثم البنية المكررة مبتدئة بـ (كلّ)، مما يشبع شيئاً من أفق الانتظار، ليأتي الاختلاف مخيباً هذا التوقع، وهذه هي اللعبة التي يستدرج **دحبور** متلقيه إليها، إذ يزج به ما بين التوقع والتخييب مما يشبع شغف هذا المتلقي ويشركه نوعاً ما في إنتاج دلالة النص ــ ولو مؤقتاً ــ.

وكذا قصيدة /كشف حساب/، إذ يتكرر فيها تركيب (اضرب ما شئت) /٧ مراتٍ/.

وهنا ينهض التكرار بوظائف متعددة منها الوظيفة الصوتية: وهي الإيقاع الداخليّ الذي يخلقه التماثل الصوتي الناتج عن تكرار هذا التركيب.

وكذا يقود التماثل الصوتي المتلقي إلى توقع البنية المكررة، بالإضافة إلى التوكيد، فتكرار هذا التركيب يؤكده في ذهن المتلقي ويجعل بؤرة تركيزه مسلطة على ما تكرر من بنى.

تكرار كلمة:

كقوله: **العنقاء من دمكم لا تزال تنبثق**
والعنقاء بيّنة
لا خرافة
فثقوا
.....
والعنقاء محنتها
أنكم جرادتها تارةً
ووردتها تارةً(٣٣)

الكلمة المكررة هنا (العنقاء)، أفاد التكرار بالإضافة إلى الإيقاع الذي خلقه، إذ صارت وكأنها فاتحةٌ لكلام جديد، التوكيد، فهي هي لا تتغير مهما صار، فالعنقاء هنا ليست إلا الشعب الفلسطيني الصامد في وجه العدوان مهما اشتد ومهما أدار الإخوة ظهورهم لها. يشتغل الشاعر على هذا التوكيد من العنوان (اغتيال العنقاء) فيجعلها البؤرة الدلالية المركزية في القصيدة ليبني باقي الدلالات عليها.

أما التكرار الترادفي، وهو أحد أنواع ترداد اللفظ في النص، فهو تكرار اللفظة ومترادفاتها(٣٤).

ومثاله:

وهي بالنيابة عنكم
تكتوي وتحترق
الجدار يدفعها والسماء(٣٥)

يعدل الشاعر هنا عن تكرار المفردة ذاتها إلى ترداد أحد مرادفاتها، فالاكتواء مرادف للاحتراق، لكن تجب الملاحظة أن هذا النوع من التكرار يخرج من إطار التماثل الصوتي، ليقتصر أثره على الجانب المعنوي.

٢ ــ الجناس:

لعل الجناس التام يمثل شكلاً من أشكال التكرار الصوتي الذي يتصل بقضية المشترك اللفظي فتكون أمام ضرب من المماثلة ينهض فيه دال واحد بأكثر من وظيفة إحالية(٣٦).

اختلفت نظرة النظرية الحديثة إلى الجناس، فلم يعد زخرفاً قائماً على اللعب بالألفاظ، ينحو إلى تماثل صوتي، بل صار ينظر إليه على أنه الآلية التي تحقق فيها اللغة أعلى درجات التماثل، في مقابل مبدأ الاختلاف الذي يقوم به التضاد.

ولعلّ شعرية الجناس تكمن في طاقته التنظيمية التي تضبط سيرورة القوانين:

العروضية، الصوتية، التركيبية، الدلالية، بالإضافة إلى قوانين التداعي التي تسير وفق مبدأي التماثل والاختلاف(٣٧)، وعلينا الانتباه إلى أمر مهم، فالعلاقة في الجناس إنما هي تماثل بين الدوال، لا يقتضي بالضرورة تماثل المدلولات فمع أن الجناس يقوم على التماثل إلا أن وظيفته لا تتحقق إلا عبر الاختلاف، إذ إن نوعاً واحداً فقط من الجناس ــ هو الجناس التام ــ يقوم على التماثل التام، ومع ذلك فإن وظيفته تقوم على الاختلاف

الــذي يــنهض بــه الســياق، الــذي يــوفر عنصــر الاختلاف.

يقول شاعرنا:

تجتثّ بنظرك أشجاري

وبنصرك تهرس عظام ابني

وأنا أبني

وأواصل مشواري(٣٨)

تكمن لعبة الجناس هنا في التشابه الصوتي الذي لا يصل حد التماثل، لكنه يوهم به، إذ يحقق الجناس شعريته عبر اختلاف المدلولات (الابن ــ البناء) التي توهم الدوال المتشابهة (ابني ــ أبني) بتماثلها.

٣ ــ التّوارد المعجميّ:

يشير التوارد المعجمي إلى وحدات معجمية متوالية تتضام عادةً؛ فمثلاً كلمة جندي يحتمل أن تتردد في إطار يرتبط بكلمات مثل: حرب ــ حرس ــ جيش فيما يسمى بالمقولات المنطوقة(٣٩)، وكذا كثيراً ما تفتتح كلمة في سياق ما معجماً دلالياً واسعاً قد استدعاه ورودها في هذا السياق، ومثال ذلك في المجموعة الصغير حتى يكبر/ القلب:

هل حاربته من خلف ظهري، منذ أيامك في بطني؟

....

هل عدلٌ إذن أنك مطلوب

من الظنّ إلى المهد؟

....

لأنّي لذت بالنخلة

كان الطّلق يدعوني إلى المذود

صاح الدّم في رأسي: ألا من يفتدي طفلي

....

لتبقى ثاكلاً أمّك

لماذا لم تجئني مثل أطفال الحبالى؟

من وحام الأمل الغامض

من ليل المخاض الصعب

من زغرودة تقطع حبل السرة الموصول بي؟

....

هل حق حليبي أن يدر الآن؟

هل من حق هذا الطفل أن يرضع،

....

إلهي فارحم الطُفلا

....

إنّي أمّه فلتبقه لي أيّها المولى

....

في حضني صغيري

....

ستبقى طفلي الأوحد

....

طفلي أنت

كن ما شئت، لكنك حتى تبلغ الرّشد ستبقى طفلي الأغلى

....

ولكن عند هذا القلب،

عندي يا ضنى روحي،

ستبقى ذلك الطُفلا(٤٠)

فقوله على لسان الأم: (في بطني) يستدعي ما بعده: /المهد ــ لذت بالنّخلة ــ الطّلق ــ طفلي ــ ثاكل ــ أمك ــ أطفال ــ الحبالى ــ وحام ــ المخاض ــ حبل السرة ــ حليبي ــ يدر ــ الطفل ــ يرضع ــ الطفل ــ أمه ــ حضني ــ صغيري ــ طفلي (٢) ــ الرشد ــ طفلي ــ ضنى ــ طفلي/.

فقد فتح بقوله هذا معجم الطفولة والأمومة وما يلازمهما من حمل ومخاض وإرضاع وألم وخوف وحب.

٢ ــ علاقات الاختلاف:

أ ــ التّضادّ:

هو ضربٌ من علاقات الاختلاف، فضد الشيء خلافه، وهو مختلف عن التناقض، إذ إن الكلام المتناقض كلامٌ يقتضي بعضه إبطال بعض، وذلك عند الجمع في تصور واحد بين عنصرين متنافرين(٤١)، وهنا يجب التفريق بين المفهومين، فالتضاد إنما ينحو منحى التكامل، بخلاف التناقض الذي يبطل فيه النقيض نقيضه.

فالتضاد إذاً ليس مجرد تقابل في المعاني، بل هو طريقة في التعبير عن العلاقات التي تحكم الوجود، فالعالم مردود إلى علاقات قوامها التماثل والتشابه، وأخرى قوامها التباين، والاختلاف، فالعلاقات الضدية تهيئ معرفة ببواطن وظواهر الأشياء في وقت واحد، أما العلاقات القائمة على التشابه والاختلاف فتهيئ لمعرفة الظاهر، وما ينجم عنه في الفعل(٤٢)، والتضاد شكل من أشكال الاختلاف، وهو المبدأ الناظم للوجود، ومن ثم فهو المبدأ الناظم للفكر، وبوصفه شكلاً من أشكال الاختلاف، فهو ينتظم اللغة أيضاً، وكلما اتسع الاختلاف وتباعدت الهوة بين الظاهرتين كان إدراك الفكر لهما أوضح وأعمق، وأكثر دقة، وعندما يتحول التضاد من مبدأ عقلي إلى مبدأ

شعري يصبح طريقة في وعي الوجود، ويتحول إلى لغة تكشف عن التباين فيه، وحين يتكئ الشاعر على مبدأ التضاد، فإنه يضع الفكر عن طريق اللغة في مقابل الوجود، إذ إن اللغة تنظم الفكر، وتمكن الشاعر من القبض على ظواهر الوجود التي يجلوها الفكر، وتكشف عن العلاقات الناظمة لها سواء في ثباتها أم في تغيرها(٤٣).

يتحول مبدأ التضاد من مبدأ وجودي إلى مبدأ فكري، ماراً من خلال اللغة، ليدخل في حركة جدلية تحقق الوحدة والتماسك، وصولاً إلى فكرة وحدة الأضداد.

((حتى كأن أشياء الوجود ومكوناته أغلبها أضداد تحولت في نظام التسمية اللغوية ألفاظاً نوافر))(٤٤).

وهنا تبرز الأهمية الكبرى لأسلوب التضاد في الخروج على المألوف، إذ يثري التضاد المعنى ويوسعه.

أما وظيفته الشعرية فهو منبع ثر من منابع شعرية النص، وتواترها في نص من النصوص يعمق الدلالات ويثريها ويضفي على النص شعرية خالصة(٤٥) تنقله من مستوى التفكير البسيط إلى مستوى التفكير المركب، إذ إن من أهم سمات العقل الإنساني أنه ((يتحرك من الشيء إلى نقيضه بحثاً عن وحدة كلية من شأنها أن توحد بين هذه النقائض وتؤلف بينها))(٤٦).

فالجمع بين الأضداد ينهض بوظيفتين:

أولاهما: التعبير عن الكليات. والثانية: إبراز الفروق والدقائق التي يجلوها التقابل(٤٧). فقول الشاعر:

دخل الأصحاب وكنت على استحياء

وحدي في العتمة أغرق في ضوضاء الصّمت

وأسبح في موت الأشياء(٤٨)

يضع المتلقي أمام ضدّين (الضوضاء ـــ الصمت) اجتمعا في سياق واحد، وتأخذ لعبة التضاد أبعد حدودها إذ تضع هذين الضدين متجاورين مما يجلو دقيق الفروق بينهما وينقل المتلقي من التضاد في الشعر إلى التضاد باعتباره قانوناً كونياً يحكم الوجود، فالإنسان الذي قد وجد نفسه فجأة في دوامة من الصمت أو الضوضاء إنسان قد وجد ذاته تتخبط في لجج من المتضادات في الواقع، فما كان من هذا التشتت الذي عانته هذه الذات إلا أن ظهر شعرياً ليكشف تناقض الحياة وزيف المظاهر والمثل، ثم يؤكد أنه في هذه المعاناة كان وحده، هذه المعاناة التي يقاسيها شعب فلسطين وحيداً.

٢ ـ النّفي:

لا يمكن تجاهل فكرة السلب التي نهضت بها الفلسفة الحديثة، منذ أن رفع لواءها **بيكون** (١٦٢٦م) **وديكارت** (١٦٥٠م(٤٩)).

وقد مثلت أساس المنطق الديالكتيكي الذي ظهر بعد عام ١٨٠٢م(٥٠)، على يد **هيجل**، فالسلب عنده هو الوسيط للانتقال من الوجود إلى العدم(٥١).

لن نغرق في البحث الفلسفي، فلندع الفلسفة جانباً، ففي اللغة وبحوث البلاغة في تصديها للاستخدام الشعري للكلام كلامٌ كثير عن النفي، فقد شغلت قضية السلب البلاغيين العرب، منذ أن وعوا الفارق بين الكلام المثبت والكلام المنفي(٥٢) وعبروا عنها من خلال مسائل النفي والإثبات(٥٣)، غير أننا في تعاملنا مع النصوص الشعرية لشاعرنا نتجاوز كون النفي إيجاباً للمعنى أو سلباً له، إذ يتحول إلى ظاهرة تتحكم في الدلالة، فبدلاً من أن نقرأ النص مرة، نصير أمام قراءتين:

الأولى: إثبات المعنى، الثانية: تغييره كقوله:

لست المستباح

فلا تخف، وانظر لتعرف: لست وحدك

لن تكون البئر لحدك

والتفت تجد الصبّاح يمرّ من بطن السّماء

هناك أنت

ولست في الموتى لتصبح فكرةً

.....

ليست هي الرّؤيا ولكنّي أراك

النار خلفك والحديقة مبتغاك(٥٤).

يلاحظ من خلال المثال السابق آلية توليد النفي للدلالة ، فنسيج النص مشتمل على عناصر غير مقصودة بالدلالة (المستباح ـ وحدك ـ البئر لحدك ـ في الموتى ـ هي الرؤيا) فيأتي السلب ليجعل منها مستقراً للدلالة، فهل رمى الشاعر إلى تذكير هذا المستباح أنه ليس هو من يستباح، أم تنبيهه إلى أن لا مستباح غيره، أأراد لفت انتباهه إلى وحدته أم إلى وجود السند؟

...وكذا باقي البنى المنفية تضع القارئ أما هذا التساؤل أكان المقصود البنية المنفية أم المثبتة؟!!

ج ـ بعض من ظواهر الأسلوب الشعري في المجموعة:

١ ـ استخدام اللغة الشعبية:

كان شاعرنا حريصاً على تحقيق أعلى تواصلية مع المتلقي، ولعله رمى من خلال هذا إلى

زيادة الوعي الجماهيري، وليقترب بكلماته من وجدان الشعب، وذلك باستخدام تراكيب لغوية شعبية تكثف الدلالة وتضفي على النص شعرية عالية.

ويبدو هذا التوجه إلى استخدام اللغة الشعبية جلياً في قوله:

سأكون غمامة صيف
هب أني كنت غمامة صيف
هل إلا أن يتظلل بي راع،
أو يسخر منّي بحرٌ،
أو ينشقّ الأفق ليبلعني
....
الآن على امرأةٍ ما أن توجد
وعلى كأس ما، أن تورد
وعلى آب اللّهاب مهادنة الأسرار العليا
بسراب الظلّ(٥٥)

يستمد الشاعر هنا تراكيب من لغة الحديث اليومي (غمامة صيف ـ ينشق الأفق ليبلعني ـ آب اللهّاب).

وفي موضع آخر يستلهم المقولة الشعبية (دم قلبي ـ ربّاه كلّ شبرٍ بنذرٍ):

وأفـتح القلـب: هـذا ابنـي وسـرّ نجـاتي
ألـيس مـن دم قلبـي يحيا ومن روح ذاتي
وقـد نمـا كـلّ شـبرٍ منـه بنـذر مـوات؟(٥٦)

يكسر الشاعر بهذا الاستلهام تقاليد الشعر القديم الذي ظل حبيس لغة المعاجم وأمّهات الكتب، فوظف المفردة العادية البسيطة في سياقه الشعري سعياً لتفعيل دور الشعر في القضايا الإنسانية والوطنية، وذلك سعيٌ جاد لتحقيق أعلى تواصلية ممكنة مع الجماهير، فما هذه القضايا إلا قضاياها.

٢ ـ الحذف الإيجازي:

يشكل الحذف في لغة الشاعر ملمحاً بادي الظهور، وقد تجلى على المستويين التركيبي والدلالي بأنماط متعددة ساهمت ـ غالباً ـ في تكوين "الفضاء الشعري وتوسيع دائرته"(٥٧).

وتتفاوت مواضع الحذف وأشكاله، فمنه ما يقع في التركيب النحوي مما يقتضي استدعاءً لعناصر هذا التركيب، كقوله:

تكلّمتُ في المهد....
هزّي إليك.....
سلامٌ عليّ.. على دمعتك
فكان افتتاح كلامي سلاماً
لأنّي سأطلب منك الصّياما
ويطلبك الجوع والخوف(٥٨)

إذ يقتضي جبر البنية استحضار وحدةٍ لغويةٍ يشرك الشاعر المتلقي في استكمالها، لكن يلاحظ أن هذا الاستكمال ليس بالفوضوي، بل هو محكوم بالسياق التراثي للتركيب، فلا بد إن أراد المتلقي جبر هذه البنية من أن يستحضر (جذع النخلة)، فيصير التركيب: (هزّي إليك جذع النّخلة).

وثمة نمط آخر من الحذف في أسلوب دحبور، هو إسقاط أحد عناصر التركيب الأساسية، كما في قوله:

يا شخصاً ما
يا ضوضاءً ما
يا ما... ما... ما(٥٩)

لكنّ حذفاً كهذا يشكل عبئاً ثقيلاً على المتلقي العاديّ في اكتشاف الدال الغائب، أما على مستوى الشعرية فيفتح فضاءً جديداً للنصّ، إذ يجعله قابلاً لقراءاتٍ متعددة للدلالة.

وكذا قوله:

...ولا اعتراض
إن تكن هذه بلوى، فلا شكوى...
ونعم القضاء
وإن تكن عقوبة المذنب
فالسوق لي، والسوق نار، وبي
فأرٌ وقطّ العمر هذا الغلاء(٦٠)

يبتدئ الشاعر النص ببنية محذوفة، لكن التركيب هنا يستند دلالياً إلى سيميائية العنوان التي قد تعين على إظهار شيء من بنية المعنى، لكن تبقى الفضاءات مفتوحة، فقد حدث ما يسميه الشاعر الورطة، ولا اعتراض، ويظل اهتمام المتلقي معلقاً بالبحث عن إجابة على تساؤل يثيره الحذف: أية ورطةٍ هذه في زمن الورطات؟، فحياة الإنسان العربي والفلسطيني كلها ورطات من ولادته حتى مماته، فأيها قصد الشاعر؟

وقد يذهب بالحذف أوسع من إطار التركيب ليبلغ ما يسمى (محو النص)، فيحيل القارئ إلى بنى خارج النص، لكن هذه الإحالات واقعة مسبقاً في توقعات الشاعر، لكن لعله يلجأ إليها كنوع من إشراك المتلقي في إنتاج الدلالة النصية، وربما مراعاةً لذوق هذا المتلقي، كقوله:

بحثت عن مهربٍ
فأظلم العالم لي... أو أضاء
لم أدرِ كيف... إنّما الطفل جاء
وصاح بي: يا أبي!

أبٌ أنا؟
من أيّ أمٍّ أتى طفلي؟
وما يقول أبنائي؟(٦١)

ولو ذهبنا أعمق من مجرّد أن الحذف ــ أو لنقل المحو ــ مظهر أسلوبي يمارسه الشاعر لأسباب متعددة، ألا يمكن عدّ هذا الحذف /الآلية الكتابية/ مقابلاً للمحو اليومي الذي يلقاه الإنسان العربي عامة، والفلسطيني خاصة، مما يجعل تراكيبه المقابلة للحدث اليومي تنتقل بشفافية إلى مناطق خفية أو مسكوت عنها من حياة هذا المتلقي، وتفصح ـ دون أن تقول ـ عن مأساته ومعاناته؟؟؟

٣ ـ التّناصّ:

تتعدد مصادر التناص في لغة الشاعر **أحمد دحبور**، يمكن أن نلاحظ الإشارات الدينية والأسطورية والتاريخية والأدبية، لها دور جلي في تشكيل المقولات العامة للمجموعة.

وقد تعددت هذه الدلالات من أبرزها: **المسيح والسيدة مريم ـ الغول ـ العنقاء ـ غراب ابني آدم ــ صخر وأم صخر**، إذ يمتصّ نصه النصوص التراثية الغائبة لتسهم في تكوين الدلالة العامة للنص، ومن ثم تشكيل المقولات الرئيسة في المجموعة.

فلو استقرأنا عناوين النصوص:

اغتيال العنقاء ـ غول الأذى: يرتبطان بمقولة الموت

أما: الصغير حتى يكبر ــ الأمل ــ القلب ــ الوعد

المريض حتى يشفى ـ الأمّ ـ صخر

الغائب حتى يعود

فترتبط بمقولة الطفولة والأمومة، على مستوى العناوين، أما متن القصائد فيزخر بهذه الدلالات، سأورد مثالاً على هذه المقولة أيضاً كنت قد أوردته في موضع آخر هو قصيدة القلب

لأنّي لذت بالنخلة
كان الطّلق يدعوني إلى المذود
صاح الدّم في رأسي: ألا من يفتدي طفلي
.....
طفلي أنت
كن ما شئت، لكنك حتى تبلغ الرّشد ستبقى طفلي الأغلى
وقد تبلغ في العمر ثلاثاً وثلاثين
وقد تحيي لنا الميت
وقد يطلبك الأعداء للصّلب
وتمتلئ الدّنيا بما أنت
ولكن... عند هذا القلب
عندي يا ضنى روحي
ستبقى ذلك الطّفلا(٦٢)

وكذا قوله:

تكلّمت في المهد
هزّي إليك
سلامٌ عليّ... على دمعتك
فكان افتتاح كلامي سلاماً
لأني سأطلب منك الصّياما
....
وابنك ذنبك(٦٣)

يستلهم الشاعر في متن هاتين القصيدتين دلالة النص التراثي ليغني دلالة قصيدته مركزاً من خلال هذا الاستلهام على مقولتي الطفولة والأمومة عبر استلهام قصة المسيح والسيدة مريم، فالبيت قوامه أم وطفل، واللافت للانتباه هذا الحضور القوي للأم مرتبطة بمقولة الطفولة، بينما تقل القصائد التي تكون علاقة الطفولة فيها بالأب.

وكذا تغدو **مريم** كل أم فلسطينية بمأساتها ومعاناتها الفقد وفجيعتها ببنيها ويغدو الشعب الفلسطيني في اتحاد حال مع السيد المسيح.

ويعود بنا هذا التقديس للأمومة للميثولوجيات القديمة التي ترى في الأرض الأم الأولى، وقد "عبدت الأرض بوصفها أماً"(٦٤)، وهذا الظن يتسق والمقولات العامة للقصائد، فارتباط المواطن بوطنه شبيه بارتباط الطفل بأمه.

كما نلاحظ استلهامه حادثة الصلب في قوله "وقد يطلبك الأعداء للصلب" عاكساً من خلالها المأساة والقهر اللذين ينزلهما الأعداء بالشباب الفلسطيني.

كما تبرز فكرة الفداء في قوله:

وهي بالنيابة عنكم
تكتوي وتحترق
الجدار يدفعها والسماء تنطبق
والبلاد غايتها، لا الرماد(٦٥)

يلمّح الشاعر من خلال حديثه عن العنقاء إلى فكرة الفداء، ورد في الإنجيل:

"هذا هو دمي الذي للعهد الجديد يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا"(٦٦)

فتصبح العنقاء /الشعب الفلسطيني معادلاً للمسيح/ الفادي للشعوب العربية الباقية، يتبعها بقوله "البلاد غايتها لا الرماد"، فهي حينما تحترق نيابة عن شعبٍ بأسره إنما تطلب بعث البلاد لا الاحتراق وكفى.

لكن ما تجدر الإشارة إليه في هذه القصيدة عنوانها، إذ يقيم الشاعر انزياحاً عن الأسطورة على المستوى الدلالي، فالعنقاء ـ كما هو معروف رمز البعث والتجدد، لكن شاعرنا يجعلها مغتالة، فمن اغتال العنقاء؟ وإلام أو إلى من يرمز بها؟

نلاحظ من استقراء المجموعة أن الشعر قد استلهم الأساطير العربية الثلاثة: الغول ـ العنقاء ـ الخل الوفي، منزاحاً عنها إلى (الخل غير الوفي).

هذا الثالوث يختصر المشهد الفلسطيني، فالشعب الفلسطيني /العنقاء: رمز التجدد والبعث، إذ كلما احترقت انبعثت من تحت الرماد، ولعله يقصد بهذا تجدد عزيمة هذا الشعب وعدم خمود جذوة إيمانه بقضيته.

يقع هذا الشعب ما بين داءين: الأول: الغول/ العدو، والثاني: الخل غير الوفي.

وكذا أمثله التناص كثيرة في المجموعة، وارتباط هذا التناص بالمقولات يثبت أن التناص ليس بالفعل العشوائي ولا العبثي، بل هو فعل منظم موظف وفق ما يخدم دلالات النص ويجلو مقولاته.

نتائج:

أحمد دحبور شاعر بحق امتلك زمام الشعر وأطلق لقريحته عنانها، مهما كتب لن يوفي شعريته حقها، ولن يستطيع سبر كامل أغوارها، لكن لا بد لهذا البحث من بضعة نتائج قد وصل إليها:

١ ـ امتلك شاعرنا شعرية عالية حاول البحث كشف بعض جوانبها، كانت أبرز مظاهرها التوليد الدلالي، وعلاقات التنافر والاختلاف، كان يسعى من خلالها إلى خلق صوته الخاص، ولغته الخاصة، وشعريته المتفردة.

٢ ـ أبسط ما يمكن قوله عن لغة **دحبور** أنها لغة أنيقة كسرت مألوف اللغة القديمة مقتربة من الجماهير، لكنها لم تهبط إلى لغة الحديث اليومي، بل كان له لغته الخاصة، لغة ما بين اللغتين، تقترب من الجماهير، لكن لا تستغني عن فصاحتها.

٣ ـ كان النص أولوية الشاعر، لا يكتب إلا ما يخدمه ويغنيه ويثري دلالته، فمثلاً استخدامه اللغة الشعبية أو الحذف أو أي مظهر من المظاهر التي تكلمنا عليها كان مدروساً وما يخدم النص ويغنيه.

٤ ـ تتنوع مصادر التناص في نصوصه، ما يعكس ثقافة نوعية عالية، ولا يفوتني أن أشير إلى بضعة ملاحظات:

ـ تمسكه بالأساطير العربية.

ـ تراوحت آليات تناصاته الأسطورية ما بين الحوار والامتصاص وقليلاً الاجترار، ولعل الحوار كان الأهم، إذ أنتج دلالات جديدة، فتارة نجد اغتيال العنقاء وأخرى الخل غير الوفي، وأزعم أن هذا لم يكن عبثاً، فصدمة الإنسان وخيبة أمله بمن يسمون إخوةً ـ وأقصد الإنسان الفلسطيني والإخوة العرب ـ تجعله ولو للحظة يفقد الثقة بكل ما يربطه بهذا الأخ، أو لنقل يثور عليه، يشك فيه أياً كان، فهذا الشك تجلى هنا بالمنظومة المشتركة ـ الأساطير ـ فالعنقاء والخل الوفي أحد ثوابت الفكر العربي، لكن أبقيت ثوابت في ظل ضياع العروبة واختلال عراها؟

ـ لم يكن التناص في مجموعته فعلاً عبثياً، أو معرض إبراز الثقافة، بل كان فعلاً ممنهجاً مدروساً، إذ ترتبط معظم تناصاته بالمقولات التي ظهرت في القصائد.

الهوامش:

(١) ينظر: **وغليسي، يوسف**: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، عالم الفكر م٣٧، ع٣ يناير/ مارس ٢٠٠٩ ـ الكويت: ٨.

(٢) ينظر: نفسه: ٩.

(3) Oxford advanced learners Dictionary of current Englis. Oxford university press- p. 624.

(٤) **البعلبكي، منير**: المورد قاموس إنجليزي ـ عربي ـ دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٢ ط١٦: ٧٠٢.

(٥) نقلاً عن **وغليسي، يوسف**: تحولات الشعرية..: ١٠.

(٦) **جاكبسون، رومان**، قضايا الشعرية، تر: **محمد الولي ومبارك حنون** ـ، دار توبقال ـ الدار البيضاء ١٩٨٨ ط١: ٣١.

(٧) نقلاً عن **بومزبر، الطاهر بن حسين**: التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية **رومان جاكبسون** ـ الدار العربية للعلوم ـ بيروت ٢٠٠٧ ط١: ٥٢.

(٨) نقلاً عن المرجع نفسه: ٥٣.

(٩) ينظر: المرجع نفسه: ٥٣.

(١٠) **كوهن، جان**: بنية اللغة الشعرية، تر: **محمد الولي ومحمد العمري** ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء ١٩٨٦ ط١: ٧.

(١١) ينظر: المرجع نفسه: ٢٤.

(١٢) ينظر: المرجع نفسه: ٢٤.

(١٣) نفسه: ٥١.

(١٤) **بومزبر، الطاهر بن حسين:** التواصل اللساني والشعرية: ٥٤.

(١٥) **تودروف، تزفتان:** الشعرية، تر: **شكري المنجوت ورجاء بن سلامة ــ** دار توبقال ــ الدار البيضاء ١٩٩٠ ط٢: ٢٣.

(١٦) ينظر: **وغليسي، يوسف:** تحولات الشعرية: ١٦ ـ ١٧ ـ ١٨ ـ ١٩.

(١٧) ينظر: **وغليسي، يوسف:** تحولات الشعرية: ٣٧.

(١٨) **أدونيس:** الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب ــ بيروت ــ ١٩٧٤، د. ط ٤: ١١٠.

(١٩) **عبد العزيز، محمد حسن:** المصاحبة التعبير اللغوي ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة، د. ت، د.ط: ٧٩.

(٢٠) **دحبور، أحمد:** أي بيت/ بيت للصغار ــ الهاني الثقافية ــ غزة ــ ٢٠٠٤ ــ ط١: ١٣٩.

(٢١) نفسه: ما يبقى في الواد: ١١٠.

(٢٢) نفسه: الخل غير الوافي: ٣٧.

(٢٣) ينظر: **ابن فارس، الصاحبي** تح: السيد **أحمد صقر ـ** مطبعة **عيسى البابي الحلبي** ــ القاهرة د. ت، د.ط: ٣٤١.

(٢٤) ينظر: **الصانع، وجدان،** الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعر **الأخطل الصغير،** المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت ـ ٢٠٠٣، ط١: ٢٣٨.

(٢٥) ينظر: **فضل، صلاح:** شفرات النص، دار الآداب، ١٩٩٩، ط١: ٨٩.

(٢٦) ينظر: السيد، **علاء الدين رمضان:** ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: ٦٦ ــ ٨٤.

(٢٧) **شريم، جوزيف ميشال:** دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ــ بيروت ١٩٨٤ ط١: ٣٧.

(٢٨) **إيغلتون، تيري:** نظرية الأدب، تر: **ثائر ديب،** وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٩٥. د. ط: ٢٠١.

(٢٩) ينظر: **كريستيفا، جوليا:** علم النص. تر: **فريد الزاهي،** دار توبقال ــ الدار البيضاء ١٩٩٧ ط٢: ٧٦.

(٣٠) **فضل، صلاح:** إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار ـ القاهرة ١٩٨٧، ط١: ٣٢٠.

(٣١) **الطالب، هايل:** قراءة النص الشعري لغة وتشكيلاً، **نزار قباني** نموذجاً ــ دار الينابيع ــ دمشق ٢٠٠٦، ط١: ٣١.

(٣٢) **دحبور، أحمد:** أي بيت/ مولود السماء: ٧.

(٣٣) **دحبور، أحمد:** أي بيت/ اغتيال العنقاء: ٣٥ ــ ٣٦.

(٣٤) **الطالب، هايل:** قراءة النص الشعري لغة وتشكيلاً، **نزار قباني** نموذجاً: ٣١.

(٣٥) **دحبور، أحمد:** أي بيت/ اغتيال العنقاء: ٣٥ ــ ٣٦.

(٣٦) **إسبر، ميادة:** شعر أبي تمام في ضوء نظرية الشعرية ــ رسالة لنيل درجة الماجستير بإشراف أ.د. **أحمد علي محمد** ــ جامعة البعث ٢٠٠٨ ــ ٢٠٠٩: ٢٢٦.

(٣٧) ينظر: نفسه: ٢٣٧.

(٣٨) **دحبور، أحمد:** أي بيت/ كشف حساب: ٤٤.

(٣٩) **أبو خضرة، سعيد محمد جبر:** تطور الدلالات اللغوية في شعر **محمود درويش** المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت: ٢٢.

(٤٠) **دحبور، أحمد:** أي بيت/ الصغير حتى يكبر/ القلب: ٥٩ ــ ٦٠ ــ ٦١ ــ ٦٢.

(٤١) **صليبا، جميل:** المعجم الفلسفي ــ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ١٩٧١، ط١: ٣٤٧.

(٤٢) ينظر: **محمد، أحمد علي:** جماليات الأسلوب في رسائل الصابئ، جذور ــ النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع ١٩، ٢٠٠٥: ١٧٥.

(٤٣) ينظر: **إسبر، ميادة:** شعر أبي تمام في ضوء نظرية الشعرية: ١٣٨.

(٤٤) **ستولينتز، جيروم،** النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، تر: **فؤاد زكريا،** الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨١ د.ط" ٣٥٢.

(٤٥) ينظر: **الخلايلة، محمد خليل:** بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين عالم الكتب الحديثة ــ إربد، د. ط ٢٠٠٤: ٨٨.

(٤٦) **السريحي، سعيد مصلح:** شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، النادي الأدبي الثقافي ــ جدة ١٩٨٣، ط١: ٢٤٦.

(٤٧) ينظر: **الواد، حسين:** اللغة الشعرية في ديوان **أبي تمام،** دار الجنوب للنشر ١٩٩٧. د.ط: ٧٢.

(٤٨) **دحبور، أحمد:** أي بيت/ عتمة على سبيل الضوضاء: ٥٠.

(٤٩) ينظر: **أمين، أحمد ومحمود، زكي نجيب:** قصة الفلسفة الحديثة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة د.ت.، د.ط: ١: ٤٩.

(٥٠) ينظر: **هيبولت، جان: ماركس وهيجل.** تر: **جورج صدقني،** وزارة الثقافة ــ دمشق ــ د.ت، د.ط: ١٢.

(٥١) **سارتر، جان بول:** الوجود والعدم، تر: **عبد الرحمن بدوي،** دار الآداب ــ بيروت ــ ١٩٦٦، د.ط: ٧٢ ــ ٧٣.

(٥٢) ينظر: **ابن جعفر، قدامة:** نقد النثر ــ نشره **عبد الحميد العبادي** ــ دار الكتب العلمية ــ بيروت ١٩٨٢، د.ط: ٤٢، ٤٧.

(٥٣) ينظر: **ابن رشيق، العمدة** تح: **محمد قرقزان** ــ مطبعة الكتاب العربي ــ دمشق ــ ١٩٩٤، ط٢: ٦٩٥.

(٥٤) **دحبور، أحمد:** أي بيت/ مولود السماء: ١٦ ــ ١٩.

(٥٥) **دحبور، أحمد:** أي بيت/ عتمة على سبيل الضوضاء: ٤١.

(٥٦) نفسه/ ٥٧.

(٥٧) **عبد المطلب، محمد**: الشعرية عند **عبد القاهر الجرجاني**، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث ــ جامعة اليرموك ١٩٨٩: ٢٢.

(٥٨) **دحبور، أحمد:** أي بيت/ الصغير حتى يكبر/ الوعد ٦٣.

(٥٩) **دحبور، أحمد:** أي بيت/ عتمة على سبيل الضوضاء: ٥٤.

(٦٠) نفسه/ الغائب حتى يعود/ الورطة.

(٦١) **دحبور، أحمد:** أي بيت/ الغائب حتى يعود/ الورطة: ٨٣.

(٦٢) **دحبور، أحمد:** أي بيت/ الصغير حتى يكبر/ القلب: ٥٩ ــ ٦٠ ــ ٦١ ــ ٦٢.

(٦٣) نفسه/ الصغير حتى يكبر/ الوعد: ٦٣.

(٦٤) **البطل، علي**: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. دار الأندلس ــ بيروت ١٩٨٣، ط٣: ٤٦.

(٦٥) نفسه/ اغتيال العنقاء: ٦٣.

(٦٦) إنجيل متى: ٢٦/ ٢٧ ــ ٢٩.

المصادر والمراجع

ـ **الكتاب المقدس**

ــ المصادر:

دحبور، أحمد: أي بيت ــ الهاني الثقافية ــ غزة ــ ٢٠٠٤ــ ط١.

ــ مصادر أخرى:

١ ــ **ابن جعفر، قدامة:** نقد النثر ــ نشره عبد الحميد العبادي ــ دار الكتب العلمية ــ بيروت ١٩٨٢، د.ط.

٢ ــ **ابن رشيق، العمدة** تح: **محمد قرقزان** ــ مطبعة الكتاب العربي ــ دمشق ــ ١٩٩٤، ط.٢

٣ ــ **ابن فارس، الصاحبي** تح: السيد **أحمد صقر** ــ مطبعة **عيسى البابي الحلبي** ــ القاهرة د. ت، د.ط.

ــ المراجع:

١ ــ **أدونيس:** الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب ــ بيروت ــ ١٩٧٤، د.ط.

٢ ــ **أمين، أحمد ومحمود، زكي نجيب**: قصة الفلسفة الحديثة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة د.ت.، د.ط.

٣ ــ **البطل، علي**: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ــ دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس ــ بيروت ١٩٨٣، ط.٣

٤ ــ **بومزبر، الطاهر بن حسين**: التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية **رومان جاكبسون** ــ الدار العربية للعلوم ــ بيروت .٢٠٠٧

٥ ــ **أبو خضرة، سعيد محمد جبر**: تطور الدلالات اللغوية في شعر **محمود درويش** المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت.

٦ ــ **الخلايلة، محمد خليل**: بنائية اللغة الشعرية عند الهندليين، عالم الكتب الحديثة ــ إربد، د.ط ٢٠٠٤

٧ ــ **السريحي، سعيد مصلح**: شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، النادي الأدبي الثقافي ــ جدة ١٩٨٣، ط.١

٨ ــ السيد، **علاء الدين رمضان**: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث.

٩ ــ **شريم، جوزيف ميشال:** دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ــ بيروت ١٩٨٤ ط.١

١٠ ــ **الصائغ، وجدان**، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعر **الأخطل الصغير**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت ــ ٢٠٠٣، ط.١

١١ ــ **الطالب، هايل**: قراءة النص الشعري لغة وتشكيلاً، **نزار قباني** نموذجاً ــ دار الينابيع ــ دمشق ٢٠٠٦، ط.١

١٢ ــ **عبد العزيز، محمد حسن**: المصاحبة التعبير اللغوي ــ دار الفكر العربي ــ القاهرة، د. ت، د.ط.

١٣ ــ **عبد المطلب، محمد**: الشعرية عند **عبد القاهر الجرجاني**، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث ــ جامعة اليرموك .١٩٨٩

١٤ ــ **فضل، صلاح:** ــ إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار ــ القاهرة ١٩٨٧، ط١ ٢١ ــ شفرات النص، دار الآداب، ١٩٩٩، ط.١

١٥ ــ **الواد، حسين:** اللغة الشعرية في ديوان **أبي تمام**، دار الجنوب للنشر ١٩٩٧. د.ط.

ــ المراجع المعربة:

١ ــ **إيغلتون، تيري:** نظرية الأدب، تر: **ثائر ديب**، وزارة الثقافة ــ دمشق ١٩٩٥. د. ط.

٢ ــ **تودروف، تزفتان**: الشعرية، تر: **شكري المنجوت ورجاء بن سلامة** ــ دار توبقال ــ الدار البيضاء ١٩٩٠ط.٢

٣ ــ **جاكبسون، رومان**، قضايا الشعرية، تر: **محمد الولي ومبارك حنون** ــ دار توبقال ــ الدار البيضاء ١٩٨٨ ط.١

٤ ـــ **سارتر، جان بول**: الوجود والعدم، تر: **عبد الرحمن بدوي**، دار الآداب ـــ بيروت ـــ ١٩٦٦، د.ط.

٥ ـــ **ستولينتز، جيروم**، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، تر: **فؤاد زكريا**، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨١ د.ط.

٦ ـ **كريستيفا، جوليا:** علم النص. تر: **فريد الزاهي**، دار توبقال ـ الدار البيضاء ١٩٩٧ ط.٢

٧ ـ **كوهن، جان**: بنية اللغة الشعرية، تر: **محمد الولي ومحمد العمري** ـــ دار توبقال ـــ الدار البيضاء ١٩٨٦ ط.١

٨ ـــ **هيبولت، جان: ماركس وهيجل.** تر: **جورج صدقني**، وزارة الثقافة ـ دمشق ـ د.ت، د.ط.

المعاجم:

١ ـ **البعلبكي، منير:** المورد قاموس إنجليزي ـ عربي ـ دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٢ ط.١٦

٢ ـــ **صليبا، جميل:** المعجم الفلسفي ـــ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ١٩٧١، ط.١

3- Oxford advanced learners Dictionary of current Englis. Oxford university press

ـ الدوريات:

١ ـــ جذور التراث: النادي الأدبي الثقافي، ع ١٩، ٢٠٠٥ ـ جدة.

٢ ـــ عالم الفكر م ٣٧، ع٣ يناير/ مارس ٢٠٠٩ ـــ الكويت.

ـ الرسائل الجامعية:

إسبر، ميادة: شعر أبي تمام في ضوء نظرية الشعرية ـ رسالة لنيل درجة الماجستير بإشراف أ.د. **أحمد علي محمد** ـ جامعة البعث ٢٠٠٨ ـ ٢٠٠٩.

q q

القـــــراءة الاســـــتبطانية وخـــط الدلالــــة الاستراتيجي

(أجندةُ التعتيب النصِّيِّ في شعر سعدي يوسف)

حمد محمود الدوخي*

أخذ الجانب المرئي من النص الأدبي مكانته الموازية للجانب الذهني، ولم تعد تكتمل عدة دلالة النص إلا بالتعرف على هذا الجانب، فقد أصبح نموُّ النصِّ يؤشّر وفق متكآتٍ تحددها القراءة البصرية، أي قراءة عتباتية تجزئ العمل إلى أماكنَ نصية تبدأ من المكان النصي الأصيل وهو (العنوان) وصولاً إلى آخر الأماكن النصية المتمثلة بـ(الملاحظات والهوامش). إذ تعدُّ عملية استقراء (العتبات النصية) مجسة استقرائية رئيسة في فتح مغاليق العمل الأدبي، بوصفها موجهات قرائية لا يمكن الحياد عنها في تحرّي تسمية العمل وتوصيف وجهه الدال.

ونحن هنا بصدد استقراء ذلك في نص لشاعر (مهم) في مدونة القصيدة العربية، وهو الشاعر (**سعدي يوسف**) الذي أثبت أهميته هذه من خلال تجربته التي تؤكد استنادها إلى (عقل شعري) لم يدع (الحلم الشعري) ينفرد ببناء القصيدة بتدفق إلهامي، بل ظل هذا العقل مراقباً يسير إلى جانب هذا الحلم على طول خط هذه التجربة.. فإذا كان الرعيل الأول من جيل الرواد متمثلاً **بالسياب** (منفعلاً) يقصدُ الخروجَ من الحظر الشعري الذي فرضته قصيدة الشطرين، فإن الرعيل الثاني من ذلك الجيل ـ متمثلاً **بسعدي** ـ كان (متعقلاً) يقصد الانفلات من سطوة الاجتياح البلاغي التهويلي الذي وسم هوية القول الشعري العربي منذ البدايات، لكي يخرج بهذا القول إلى مناطق استدلالٍ تفرك ملفوظاتها في (ما وراء الصورة الشعرية).. لذا نراه في وقت مبكر يستقطب مؤثرات حديثة تعين

---

* شاعر وأكاديمي من العراق.

في نفخ هواء صالح في رئة القصيدة، فعلى سبيل المثال: استثمر تقانة (الكاميرا) أو البناء السينمائي للمشهد في قصيدته (أبراج في قلعة سكر/ برنامج تلفزيوني ــ شعري) التي كتبها عام ١٩٦٤. كذلك في قصيدته (صور من باب الشيخ) وهي ثلاث صور مبنية بتشكيل شعري صاعد حيث تتكئ الأولى على المشهدية الواقعية، بينما تسخّر الثانية طاقة فن الرسم، في حين تتخذ الثالثة من الحركة اليومية دليلاً شعرياً لها.. أضف إلى ذلك قصيدته (العمل اليومي) ١٩٧٢. التي تشيد بنيتها على التغذية الدلالية التي تؤمنها فاعلية الإيقاع سمعياً وبصرياً.. وكل ذلك مبرز على قيمة (العقل الشعري) وشواهد وعي (**سعدي**) الشعري كثيرة وتمتدّ مع طول خط تجربته، ولكني أشير إلى ذلك هنا لكي أعطي إشارة إلى منزلة (سعدي) الشعرية بين المنزلتين: منزلة (الحلم الشعري) ومنزلة (العقل الشعري) ولكي أمهّد لتقصي قصدية البناء العتباتي في نص له كتبه في ١٩٧٦/٦/١٩. وهو (كيف كتب **الأخضر بن يوسف** قصيدته الجديدة)(١)، حيث يقوم هذا النص بالكامل على تعتيب نصي يشرع بالبناء من العنوان، بوصفه أقنوم العتبات النصية، وإلى نهاية النص التي جاءت موقعة بالهوامش..

العتبة المقدسة نصياً: العنوان

العنوان: هو الموجز المكثف للحياة الشعرية التي يعيشها النص على الورقة. . ونلاحظ على هذا العنوان أنه قائم على بنية سؤالية تستدعي قراءة استبطانية تفرز المُشكّل بين الـ(كيف) الذي يستوجب بطبيعته ـ إجابة منطقية ـ وبين (الجديدة) التي تستلزم كشفاً مستنتجاً، فهو لم يقل (الأخرى) لتكون قصيدة مضافة إلى ما سبق.. بل قال ــ وبقصدية حادة ــ (الجديدة) لتأخذ هوية المغايرة والانحراف عن مسار المألوف، لذا انتظمت فيها عتبات النص إشارات ضوئية على طول الطريق القرائي لتوشيج مهمة مد الخط الاستراتيجي للدلالة على الكل الشعري، وسنبين المخطط البياني لهذه القصيدة على ضوء حركة تستدل بالخريطة التي تقرها طبيعة هذا الـ(كيف) التي بنتيجتها تتجلى (جِدّة) هذه القصيدة، أي بيان فاعلية العتبة النصية بوصفها مكاناً كتابياً، على ضوء الاستدلال بقراءة فاحصة تعمل على ربط هذه الأمكنة الكتابية ببعضها للتعرف على الهيكل العام للقصيدة، إذ تتكون القصيدة من خمس عتبات، لكل منها متنها الشعري المستقل، وكلها تدور حول معالجة الـ(كيف) الكتابي للقصيدة..

العتبة الأولى:

يتشكل متن هذه العتبة من استهلال عرض على شكل (ملحوظات) وتعليق.. حيث يتسلط على عتبة الاستهلال سارد خارجي يشرح حال بطل القصيدة (**الأخضر بن يوسف**) إذ يدعم هذا السارد حال البطل منذ البداية بسياق رمزي فاعل تتبدى فاعليته عن طريق المرجعية التكوينية التي يرتكز عليها هذا السياق وهي (قصة الخلق).. وهنا نعرض الاستهلال ـ باعتباره عدسة ناشطة تتسلط على تخطيط ملامح الكيف الشعري ــ أمام شاشة القراءة:

مرت عليه سبعة أيام، وهو لا يكتب. كان يقرأ حتى توجعه عيناه. يتمشى ظهراً في الحديقة.

وليلاً.. يتمشى على رمال وهران البحرية.

قالت له صديقته: إنك لم تنم منذ ستة أيام.

قال لها: لم يبق من الأصدقاء غيرك.

إنه ـ على أي حال ـ شخص غير متزن، وإن بدا شديد الهدوء. ولأنه غير متزن، ولأنه مشتت الذهن، ولأنه لم ينم منذ ستة أيام... لم يستطع أن يكتب قصيدة. إلا أنه دوَّن هذه الملحوظات، خشية أن ينساها:

ليتضح مشهد السياق الرمزي، وهو الإشارة إلى (قصة الخلق) في ميثولوجيا الأديان والأساطير، وذلك من خلال قوله (مرت عليه سبعة أيام وهو لا يكتب..) وقوله (إنك لم تنم منذ ستة أيام..) فإذا كان المخلوق في هذا العمل هو (القصيدة) فإن الشاعر قد أحدث انقلاباً في بنية تضمين هذا الرمز فهو، على العكس، لم (يعمل/ يكتب) لمدة ستة أيام، ولكنه في اليوم الأخير بدأ (العمل/ الكتابة) وهذا الفعل هو بؤرة ما قدمه الاستهلال الذي فصَّل لنا حال بطل القصيدة (شخص غير متزن وإن بدا شديد الهدوء..الخ)، والذي ـ أي الاستهلال ـ فتح الطريق للانتقال إلى المكان الشعري الآخر وهو الـ(ملحوظات) وذلك بتمهيده له: (إلا أنه دوّن هذه الملحوظات خشية أن ينساها) وبعد ذلك يبدأ متن عتبة الملحوظات (العشر) التي تواصلت مع السياق الرمزي من جهة، وذلك عبر صبغة القداسة التي يتوفر عليها عددها الموازي للوصايا العشر وبذات الدليل المثيولوجي، وعبر حثها التوصياتي.. ومن جهة أخرى صورت الكيف الكتابي للقصيدة وهي في مراحلها الأولى، أي تدوين الدفقات الأولى التي تسبق الكتابة على شكل ملحوظات كما يبين شكلها الكتابي، إذ أخذت عنواناً داخلياً خاصاً بها (ملحوظات) مؤكدة انفصالها عن سلطة السارد الخارجي لصالح (سارد/ شاعر) ولتأخذ شكلاً

بصرياً وقّره التنهيج العتباتي ليفعِّل ــ دلالياً ــ كونها ملحوظات:

ملحوظات

- لا تقلب سترتك الأولى حتى لو بليت
- فلتبحث بين تراب الوطن الغالب عن خاتمك المغلوب
- لا تسكن في كلمات المنفى حين يضيق البيت
- لا تأكل لحم عدوك
- لا تشرب ماء جبين
- لا تنهش راحة من يطعمك الأزهار
- للضيف الدار، ولكن ليس له أهل الدار
- من يسأل يعطِ.. سوى الحب
- في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود
- يبتدئ الخائن بالمرأة.

ويظهر انفصالها عن حكم السارد من خلال شكلها الكتابي ومن خلال بنية إيقاعها الخارجي فقد جاءت كلّها موزونة لتثبت أنها علامات بداية شعرية.. وبعد ذلك تعود للسارد سلطته في توجيه البث في متن التعليق، إذ يستأنف توصيفه لحال البطل (الأخضر بين يوسف) إزاء الكتابة الشعرية:

حسناً هاهو ذا الأخضر بن يوسف أمام مهمة أكثر تعقيداً مما كان يظن. صحيح أنه حين يكتب القصيدة يفكر قليلاً بمصيرها.. إلا أن الكتابة تصبح يسيرة عندما يستطيع التركيز على شيء، لحظة، رجفة، ورقة عشب...

ثم يقدم السارد إشارة بها شيء من التقدم إلى الـ(كيف) الكتابي عند (الأخضر بن يوسف) في هذه القصيدة:

أما الآن فهو أمام وصايا عشر، لا يدري أيها يختار...

والأهم من هذا كله: كيف يبدأ؟

وإشارة السارد للكيف تتمركز في قوله (لا يدري أيها يختار) و(كيف يبدأ؟) فمن حيث الاختيار فإن إشارة السارد تتمظهر في الاختيار العشوائي للوصايا من قبل الشاعر لكتابة القصيدة، إذ أنه يختار من هذه الوصايا العشر أربع وصايا كأرضية تقوم قصيدته عليها وبتسلسل غير منتظم.. فهو يختار الوصية الثالثة أولاً والوصية الأولى ثانياً والثانية ثالثاً والتاسعة رابعاً، وعدم الانتظام هذا هو المظهر لقوله (لا يدري أيها يختار) أما من حيث الـ(كيف) فمن هذا الاختيار تتمظهر بداية (كيف) كتابي يعكس مدى حساسية الكتابة لدى (سعدي) بحيث ترتقي إلى محاولة تمثيل مستوى التعقيد في (قصة الخلق) على مستوى التصور الإنساني لها..

بعد ذلك تأخذ العتبات النصية (الثانية/ الثالثة/ الرابعة/ الخامسة) بنية تشكل موحدة، إذ تتشكل كل عتبة من عنوان داخلي يأخذ من (الملحوظة/ الوصية) هيئة له ليتم به تأشير بداية حدود العتبة ولإعطائها خريطة شعرية خاصة تسهل مهمة قراءتها ضمن هذه الحدود، وهذا مؤشر لفعل التأسيس العتباتي الذي قدمته العتبة الأولى التي ــ بدورها ــ شحنت فعلها على ضوء توجيه العتبة المتسلطة (العنوان الرئيس).. ومن مقطع شعري وعتبة تعليق.

العتبة الثانية:

تُفتتح العتبة الثانية بالعنوان الداخلي الذي ينفرط منه عقد المقطع الشعري:

لا تسكن في كلمات المنفى حين يضيق البيت
تتدافع الأمواج بين يديه....
يمسك، بغتة، حجراً، ويبروه محارة
ويظل ينصت:
هبة للريح ثابتة، تهب، تهب... ثابتة...
سيدخل في العناصر
كل ما في البحر يصبح موجة كبرى
وما في الأرض يصبح موجة كبرى
ويدخل في العناصر
قبضة مشدودة
حجراً
ووجهاً ناتئ القسمات...
هاهو في شوارعه الأليفة، ماثل
خطواته عجلى
وفي يده محارة.

تترسم الخريطة الشعرية هنا من العنوان الداخلي، ومن خلال انعكاس ألوانه على مرايا المقطع يُدفع بمسطرة الترسيم الشعري أكثر لتوضيح حدود الخريطة، إذ ينطوي العنوان على تحفيز تحرّك المخاطب ومطالبته بالخروج من مكان قسري يفرضه آخر نكره (العقل الشعري) ليعطي العمل سمة ارتباط وتواصل مع السياق الرمزي الذي أشرنا إليه في استهلال العتبة الأولى، ويتخذ هذا التحفيز من التركيب (لا تسكن) قاعدة له، وفاعلية هذه القاعدة جلية بـ(لا) الناهية الجازمة لفعل السكون.. أي الفاتحة لفعل الحركة، ثم تستأنف ألوان هذا العنوان برسم لوحة المقطع، إذ نلاحظ أن المقطع يتحرّك عبر ثلاثة خطوط ليشكل سهماً يرشد إلى الخروج ــ باعتباره الحاصل المراد من الحركة ــ حيث يتأشر الخط الأول بالأسطر الشعرية الخمسة الأولى، وهو خطّ حركة تمهيد للدخول (سيدخل..) وهذا الدخول إعادة لتشكيل

الذات شعرياً بلغة تنويهية اتّسمت بغيبوبة تتلاءم مع أجزاء المرجع الذي يستند إليه السياق الرمزي. وفي الخط الذاتي الذي يتحدد بالأسطر الشعرية الثلاثة الثانية (السادس/ السابع/ الثامن) يتم الدخول (ويدخل..) وفق ترتيب تحرّكي يحتفي بالانتباه والتحديد، لتأخذ ـ في الخط الأخير ـ الذات هيئتها (وجهاً ناتئ القسمات) وحركتها النازعة نحو الخروج (في شوارعه الأليفة ماثل خطواته عجلى) الذي يظهر في السطر الأخير (وفي يده محارة) الدال على أن هذا الخروج هو خروج من المطلق/ المقيد الـ(بحر) إلى المطلق/ المطلق.. وهنا نلاحظ فاعلية العنوان المقطع على عموم المقطع حيث صبغ كله بالتحرك والخروج، إذ تظهر الحركة في خلو المقطع بكامله من أفعال الماضي والأمر وفي التجنيد الواضح للفعل المضارع.. فعل الحركة.. فقد بلغ تعداده أحد عشر فعلاً في هذا المقطع القصير، وبعد ذلك يعود لسان القول إلى سلطة السارد في متن التعليق ولكنه يكون وفقاً لمناقشة (الأخضر بن يوسف) حول تكيفه الابتدائي مع (كيف) كتابته للقصيدة.

أهي أنفاسك أكثر هدوءاً؟ ربما شعرت بأنك ما تزال قادراً على الكتابة. كثيراً ما أحسست، حتى منذ عشرين عاماً، بحالة الخطر، وأنت تبتدئ القصيدة.

في نهاية هذا التعليق تتوضّح إشارة تفيد في عملية توصيف الـ(كيف) الشعري وهي أن ابن يوسف ما يزال ينتمي إلى (الفئة الضالة) أي أن لهذه الإشارة رؤية نقدية، فهي تعني التعليق النقدي على غيبوبة المقطع الموغلة برمزيتها، فضلاً عن التهيئة التي تقدمها تحضيراً للاستمرار مع المقطع اللاحق وكل ذلك ظاهر في قوله:

لكنك حين تتم المقطع الأول تجد في نفسك قوة لا تعلم مصدرها... مثل نبع خفي التدفق. الهدير المكتوم وحده.

أنت، إذن، تعتقد، أيها الأخضر بن يوسف، بأنك ما زلت تنتسب إلى الفئة الضالة؟

العتبة الثالثة:

لا تقلب سترتك الأولى حتى لو بليت
في الدكان
ألبسة مستعملة...
وفتاة تدخل في الدكان
ناحلة كانت
عيناها تتسعان
كما تتسع التنورة في الريح
وتتسعان
كي ترَيا سترة عاشقها المقلوبة
سترته الحمراء ـ السوداء
وأزرار الصدر المثقوبة

لقد استخدم وزناً جديداً، أو اللاوزن. الأمر لا يهم كثيراً. عندما يبتعد الأخضر بن يوسف عن الأرض يفقد قواه. هكذا يظل جناحه مشدوداً بخيط سائب...

خيط يمسح وجه الأرض.

هكذا بنيت هذه العتبة بالأعراض نفسها التي بنيت بها العتبة الثانية.. وهذا مؤشر آخر على قيمة اعتماد العتبات النصية ضابطاً لإيقاع دلالة النص.. حيث نلاحظ أن المقطع الشعري يستل تكوينه من تركيبة عنوانه الداخلي دلالياً وإيقاعياً، إذ كان المقطع الأول من البحر الكامل وعنوانه من الخبب بينما هذا المقطع هو وعنوانه من الخبب، إلا أن هذا المقطع يتميز بوضوح لغته ـ أعني وضوح العمق وليس السطح ـ فضلاً عن أنه يأخذ توجهاً يميزه أكثر وهو التوجه نحو التنضيد التقفوي، إذ نرى نوعين من التقفية في هذا المقطع:

- الأولى: تقفية خارجية تتألف من (الدكان (المكررة)/ تتسعان/ المقلوبة (المدورة)/ المثقوبة).
- الثانية: تقفية داخلية تتألف من (الحمراء ـ السوداء).

كذلك نرى حرفية واعية في توظيف آلية التدوير فقد وظفها في تدوير السطر الخامس من السادس لكي يأخذ السطر الخامس قوة إيقاعية من خلال إعطاء نهايته (تتسعان) مشاركة تقفوية مرة ومن خلال التدوير نفسه مرة أخرى باعتبار التدوير مشغلاً إيقاعياً في النص الشعري. ووظفها بالآلية نفسها في تدوير السطر الثامن مع التاسع والتاسع مع العاشر ليؤمن التشاطر التقفوي بين (المقلوبة والمثقوبة) وليؤمن إمكانية الاستقلال التقفوي لـ(الحمراء ـ السوداء). ولعل هذا التفنن الإيقاعي هو الذي أراده التعليق بقوله (لقد استخدم وزناً جديداً أو اللاوزن) هذا بالإضافة إلى التفنن ببناء القصيدة ككل.. كذلك يتواصل هذا التعليق مع ما سبق في رسم صورة (الأخضر بن يوسف) الذي بدأ (غير متزن) ثم صار في (الفئة الضالة) وهاهو هنا مشدود (بخيط سائب..) وهذا التواصل بالإضافة إلى عادات بناء العتبات، يحتم ربط هذه الأمكنة ـ العتبات ببعضها لتكوين الهيكل العام للقصيدة.

العتبة الرابعة:

فلتبحث بين تراب الوطن الغالب عن خاتمك المغلوب

لا غالب في آخرة الليل ولا مغلوب
الكل يغالب عثرته
والكل يعاتب سكرته
والكل يسير إلى مسلخه، أحمق كاليعسوب
فلتبحث بين تراب الوطن الغالب عن خاتمك المغلوب
فلعل النجم الضائع
تلقاه
ولعلك إذ تلقاه
تطلقه في آخرة الليل.

أخيراً، تذكر المتنبي... وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه. في الدنيا صاغه، وفيها فنانون. البساط الجزائري يتوازى فيه الأسود والأحمر، وما بينهما رماد.

والأصفر... لماذا؟ الأصفر... آرثر رامبو وترستان تزارا؟ ما أقرب الأصفر إلى الأخضر. البحر وحده. كان كَامو يحب اصفرار القمح في الحقول القبائلية المطلة على البحر في (تيبازا)...
تيبازا، آه... تيبازا...

تتأكد فاعلية العتبات إذ لا تختلف هذه العتبة عن السابقة ــ من حيث التكوين الشكلي ــ إلا أنها شُفعت بتعليق يبدو للقراءة الأولى غير ذي صلة بالمقطع باستثناء ما قدمه من كشف عن وجود لهجة تناصية للعنوان الداخلي مع قول المتنبي:

بَلِيت بلى الأطلال إن لم أقف بها

وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمهْ

ولكن القراءة الفاحصة تثبت أنه بثّ من داخل النص أمام شاشة القراءة للتداعيات التي تصاحب حالة الكتابة الشعرية، وذلك بارز حتى في شكل التعليق الكتابي الذي أراد أن يصور شكل المسودة للقصيدة لاسيما في عدم وجود رابط بين بعض الجمل، وبين الفراغات الكتابية غير الواجبة في هذا التعليق، غير أن (سعدي) استحضر ــ مستشفعاً لغيبوبته ــ وترميزه هنا أسماء لها عصب التأسيس في مثل هذا الاشتغال مثل الشاعر الفرنسي (**آرثر رامبو**) الذي يُعدّ أكثر مهارة في البناء الرمزي والشاعر (**تزارا**) الاسم البارز في المذهب (الداداوي) ليعطي قصدية لشغله هذا.. فضلاً عن أن التعليق لشكله هذا كان صورة مضافة مع صور (**الأخضر بن يوسف**) السابقة، حيث عدم الالتزام والتضليل وغير ذلك...

العتبة الخامسة:

في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود
شيخ في الخمسين
يقبع في غرفته، يحترف الكذبة والتدخين.
من يرجع للأدرد أسنان صباه
من يرجع للرأس الأشيب شعر فتاه؟
من يملأ هذا الرأس الفراغ؟
لكن...
في الشيخوخة، قد يبدو الشعر الأبيض أسود
قد تبدو الكذبة، قولة حق
وسحاب التدخين... سماء تمطر
قد تنبت في لثته الدرداء نيوب الطين
لكن...
في الشيخوخة أيضاً...
يسقط شيخ في الخمسين
في غرفته ميتاً...
ثوباه الكذبة والتدخين.
الأخضر بن يوسف، ما زال غير متزن... ما زال مشتت الذهن، لأنه:
١ ــ لم ينم منذ ستة أيام.
٢ ــ لم يستطع أن يكتب قصيدة.
٣ ــ لم يتردد في نشر ما كتب.

تتصاعد الفاعلية ذاتها إلى هذه العتبة الأخيرة التي تقدم صورة من صور الركود في العالم الثالث، وهذه الصورة ترتكز إلى سلطة الأكبر في تشكيل ثقافة الفرد. إذ طالما يكون هذا الأكبر ــ بكل أشكاله السلطوية ــ ضحل الوعي (من يملأ هذا الرأس الفارغ؟) فيلجأ إلى الكذب بوصفه منبراً فاعلاً لمثل هذه السلطة في تزيين الماضي والتأريخ فيبدو (الأبيض أسود) وتصير (الكذبة قولة حق) وتتجلى صورة الركود في (شيخ الخمسين) القابع (في غرفته يحترف الكذبة والتدخين) وهو (ميْت) وليس ميتاً أي أنه: نائم... غائب عن القيمة.. إلا أن متن تعليق هذه العتبة يشحن القصيدة كلها بقدحة تكشف أن طريق قراءة هذه القصيدة طريق مدوّر ويضع القارئ أمام إشكاليات، فهو يستمر برسم الصورة (ما زال غير متزن.. مشتت الذهن..) لكنه بتحليله لأسباب ذلك يضع الملمح الأخير (لم يستطع أن يكتب قصيدة/ لم يتردد في نشر ما كتب) الذي يضع مشروع القراءة أمام تشكيك في نوع ما يقرأ:

أهو قصيدة أم لا؟ وهذا التشكيك يجد صداه في بنية العنوان، الأمر الذي يستدعي من هذا المشروع إعادة النظر فيما هو مكتوب أمامه وبالتالي سيصل إلى هذا التشكيك ويعاود إعادة نظره.. وهكذا، وهذه القدحة تأخذ أهميتها من قصدية الاشتغال لدى **(سعدي)** في هذه القصيدة لاسيما في ذلك الوقت (منتصف السبعينيات) الذي لم يشهد مثل هذا التشكيل الشعري وإن كان ذلك فنادر جداً ولا يشكل ظاهرة..

بهذا (العقل الشعري) خطط **(الأخضر بن يوسف)** قصيدته (الجديدة) متخذاً من عملية التعتيب النصي سلماً لارتقاء الدلالة إلى رأس المعنى.

الهوامش

١ ـ **سعدي يوسف**، الأعمال الشعرية ١٩٦٢ -١٩٧٧.. مطبعة الأديب البغدادية، بغداد ١٩٧٨، ص٦١-٦٦.

q q

الطبيعـــــــــة والخطـــــــاب الشعبي..
(في رواية "القرية" لإيفان بونين)

q علياء الداية*

تـولي أعمـال الكاتـب الروسـي إيفـان بـونين (١٨٧٠ ــ ١٩٥٣) اهتمامـاً متميـزاً بالطبيعـة، سواء في ذلك ما كتبه شعراً وقصة ورواية. ولا يقتصر هذا الاهتمام على الطبيعة في مظاهرها الخارجيـة، بـل إن عناصـر الطبيعـة وأحوالهـا وتقلباتهـا تتفاعـل مـع الأجـواء النفسـية للشخصيات، وتنعكس في سلوكها وفي أقوالها. وتكتسي بعض عناوين قصصه بها، منها على سـبيل المثـال قصصـه: "الـدروب الظليلـة"، و"القوفـاز"، و"فـي الهزيـع الأخيـر"، و"حانـة علـى النهـر"، وقصته الأشهر "السيد من سان فرانسيسكو".

وهذا ما نجده في روايته "القرية"، الصادرة حديثاً ٢٠١١ عن وزارة الثقافة ــ الهيئة العامة السورية للكتاب، ترجمها عن الروسية الدكتور فـؤاد المرعـي، فـأدت الترجمـة الـدور الأهـم فـي التـآلف والتوفيـق بـين إيقـاع الروايـة الروسـي وروح النص باللغة العربية، ليتفاعل معه القارئ العربـي ويـدخل جوّ الروايـة، فـالعنوان "القريـة" بوصـفه العتبـة النصـية الأولـى يـدفع بـأفق توقـع القارئ إلى مفهوم القرية؛

ذلـك التجمـع السـ ـاني القـائم علـى الأراضـي الزراعية وجني المحاصيل، أو هو على الأقل مكان مغاير للمدينة المرتبطة بالصناعة والتجارة والكثافة السكانية العالية.

ومـن حيـث البنـاء الروائـي، فـإن روايـة القريـة تنقسـم إلـى ثلاثـة أقسـام مرقمـة (III-II-I) وتمتـاز بدخولها المباشر في السرد دون الحاجة إلى مقدمة

لهذه الأقسام. يدور القسم الأول حول حياة تيخون إيليتش، ويصف القسم الثاني حياة أخيه كوزما إيليتش، أما القسم الثالث الأخير فيسرد الحياة المشتركة للأخوين، بعد أن انضمّ كوزما إلى تيخون في القرية دورنوفكا.

ويمكن القول إن القسمين الأول والثاني أشبه بقطارين يسيران في خطين متوازيين، ويمرّان بمحطات متنوعة متباينة، إذ يعيش كل من الأخوين تيخون وكوزما حياة مختلفة. تيخون ينجح في تملّك قرية دورنوفكا وإدارتها إلى جانب عمله في متجر قريب، ويمرّ بمراحل صعبة، إذ تتباين مواقفه من بوادر الثورة الروسية الوشيكة، فيجد نفسه مندفعاً معها تارةً، ثم ينكمش على نفسه عندما يلوح له أنه مستهدف من الجموع رغم أملاكه المحدودة. إنه بشخصيته الشجاعة الجسورة ينجو من هجوم الفلاحين عليه، ويحكم سيطرته من جديد على الأرض والناس المقلقلين بسبب انتشار الجهل بينهم، ومثال على ذلك شخصية **"دينيسكا"** الذي لا يتقن كتابة جملة واحدة بشكل صحيح(١).

أما كوزما فإن حياته أكثر هدوءاً وبساطة من حياة أخيه، رغم أنه تنقل كثيراً بين المدن والضواحي. وهو شخصية تكاد تكون مناقضة لتيخون؛ تيخون ملاك أما أخوه فـ **"فوضوي"** مع أنه لا يفقه من المصطلح سوى اسمه. كان الأطفال الذين يرزق بهم تيخون يموتون فوراً رغم زواجه المستقر، في حين رزق كوزما بابنته "كلاشا" في زواج انتهى بانفصال سريع عن زوجته. عاش تيخون في قرية دورنوفكا ولم يغادرها إلا نادراً بغرض التجارة أو لأمر مهم، في حين أن كوزما كان كثير الأسفار والتنقلات، إلى درجة أنه أهدر ماله وما كان يكسبه، وسرعان ما انتهى به الأمر إلى الفقر المدقع وفقدان احترام الناس له. على العكس من أخيه تيخون الذي ثبّت مكانته: **"هذا يعني أن بين الكتفين رأساً يعمل، ما دام الطفل الفقير، الذي لا يكاد يعرف القراءة، لم يتحوّل إلى "تيشكا"، بل صار تيخون إيليتش"**(٢).

أصدر كوزما ديوان شعر أغلبه منحول من إبداعات آخرين، ولم يعره أحدٌ اهتماماً. أما تيخون فكان قادراً على تدبّر أموره بما لديه من إمكانات متواضعة، بل إن قارئ رواية "القرية" يشعر أن الكاتب **بونين** يورد أفكاره أحياناً على لسان تيخون إيليتش وقد وجده شخصية مناسبة لنقل هذه العبارات من قبيل: **"ربي، إلهي، ما هذا البلد! التربة السوداء بعمق ذراع ونصف، تربة رائعة! ومع ذلك لا تمضي خمس سنوات من دون مجاعة. مدينة مشهورة في روسيا كلها بتجارة القمح ــ، ولا يأكل من هذا القمح حتى الشبع سوى مئة من أبنائها كلهم. وما السوق؟ فوج كامل من الشحاذين والمهابيل والعميان والعجزة وجميعهم من النوع الذي يبعث في نفس الناظر إليهم الخوف والقرف!"**(٣)، وقوله: **"روسيا كلها ــ قرية، انقشْ هذا على أرنبة أنفك! ــ انظر من حولك: هل هذه مدينة برأيك؟ قطعان الماشية تتدافع في الشارع كل مساء ــ فلا ترى جارك من كثافة الغبار... وأنت تقول لي: "مدينة"!"**(٤).

وأخيراً، فإن الفرق بين الأخوين تيخون وكوزما يبدو حتى في الحركات أو العبارات العفوية، فالعبارة ــ اللازمة لدى تيخون: **"حطّ في بالك"** التي لا تفارقه إلا نادراً، في صيغتها الآمرة الموحية بميل قائلها إلى القوة والسيطرة، تختلف عن لازمة كوزما المتمثلة في إكثاره العبث في أزرار سترته، يضمّها ثم يفكّها في سلوك يعكس توتره وعدم استقراره.

لقد كثف القسم الثالث من الرواية علاقة الأخوين. كان كوزما اليائس على حافة الانتحار، عندما وصلته دعوة أخيه تيخون كي ينضم إليه في دورنوفكا ويساعده في العمل؛ كل منهما يحتاج إلى الآخر. غير أن القرار النهائي لتيخون كان في بيع دورنوفكا ومغادرتها إلى حياة جديدة خالية من متاعب المسؤولية التي تلاحقه فيها، ومخاوف الوقوع بأيدي الفلاحين المهيئين للثورة مع أي محرّض.

كانت الصبيّة مولودايا مرادفاً موضوعياً لقرية دورنوفكا، فموقف تيخون إيليتش من مولودايا وسلوكه معها، كان متوازياً في علاقته المتذبذبة بالقرية، وصولاً إلى قرار مغادرتها. فمع بداية تثبيته أموره في دورنوفكا لم يتوانَ عن الاعتداء على مولودايا رغم صدّها له، ومعاناتها من ضرب زوجها لها. ثم إن تيخون إيليتش لم يكترث بالعار الذي لحق مولودايا جراء استهتارها في علاقتها بالغرباء عن القرية، وكان ميالاً فيما بعد إلى الأقاويل التي تتهمها بقتل زوجها رودكا. وفي النهاية يسعى إلى تزويجها من دينيسكا الشاب الطائش الذي يبدو مستعداً لهجر قرية دورنوفكا في أية لحظة. تماماً كما هو تيخون إيليتش الراغب في مغادرة القرية والهروب منها.

***

يسود في رواية **"القرية"** الخطاب الشعبي، بوصفه سمة من سمات الريف وأسلوب سكانه في التعبير عن الأحداث التي تمرّ بهم، أو طريقتهم في مواجهة المصائب والأفراح والمواقف المفاجئة. وهذا ما تقوم به كل من الأمثال، والأغنيات، والأهازيج، أو قوالب العبارات الجاهزة المحفوظة

---

* **معيدة في كلية الآداب ــ جامعة حلب.**

في الذاكرة والمتعارف عليها بين الجميع. واللافت في رواية **"القرية"** ارتباط الخطاب الشعبي الوثيق بمكونات الطبيعة من منطلق أنها المكان الحاضن للبيئة القروية.

الأمثال:

يحتوي المثل على مفارقة بين عنصرين أو موقفين، من أجل بيان درجة التشابه بين مكوناته المحفوظة الجاهزة، والموقف الحالي الذي يستحضر هذا المثل. ويغني ذكر المثل عن استخدام عبارات كثيرة للشرح، سواء أكان المثل مناجاة داخلية لدى الشخصية في مواجهة موقف أو شخص، أو عبارة توجهها شخصية لأخرى داخل النص. ومن هنا فإن حضور عناصر الطبيعة من حيوانات ونباتات وأدوات خاصة بها في الأمثال، يميّز البيئة القروية من غيرها، ويؤكد أن اللغة كائن حي يعيش مع الناس.

الأمثال الساخرة:

"وجد الديك حبّة ماس!"(٥) تختصر هذه العبارة مدى استنكار تيخون إيليتش لفكرة السفر التي يطرحها دينيسكا. تيخون إيليتش يعرض عليه الاستقرار في القرية ويتعهد نفقات زواجه من مولودايا، ودينيسكا يتطلع للسفر إلى ضاحية تولا. إن حاله تجاه السفر تشبه موقف الديك من حبّة الماس. الديك نتاج بيئة قروية فهي المكان المناسب ليعيش فيه، أما الماس فهو عنصر دخيل، لن يملك الديك تجاهه سوى تأمل بريقه، ولن يناله منه شيء. كذلك هي حال دينيسكا كما يراه تيخون إيليتش، فغربته عن منطقة تولا وجهله بها، كجهل الديك حبة الماس.

ولا يبتعد تشبيه دينيسكا بالديك عن موقف تيخون إيليتش من الديك كما تظهره الرواية في مواضع أخرى؛ طائر مفيد لكنه مزعج، وأقرب إلى الغباء، لا يخفي تيخون إيليتش تضايقه وانزعاجه منه: **"أما النوم على كومة القش فكان مستحيلاً بسبب البق وصياح الديكة ورائحة الفناء الممتلئ بالروث"**(٦). ويعاني تيخون إيليتش في إحدى جولاته حيث النزل الذي "يكثر فيه لسع البعوض، ويتعالى الصراخ بكثرة أمام بوابته، وتقرقع بصخب العرباتُ الداخلة إلى فنائه المرصوف بالحجارة ويعلو صياح الديكة في وقت مبكر جداً، ويهدل الحمام، ويزداد ابيضاض الليل خارج النوافذ المفتوحة، وهكذا لم يغمض له جفن"(٧).

ومن التعبيرات الفردية التي اتّخذت سمة المثل السائر عند تيخون إيليتش ما يقوله في سره وهو يلمح **"ساخاروف" رئيس مركز البريد: "إيه، الفيلة تتنزه في الوحل!"**(٨) وتتضح درجة سخريته بالمفارقة بين موقف تيخون إيليتش وعموم الناس في المنطقة. إنّ كون تيخون إيليتش ملاّكاً يعطيه الحق في النظر إلى ساخاروف بحريّة، بما أن لهما نوعاً ما من السلطة والنفوذ، لذا فهو يراه عجوزاً أحمق. أما باقي الناس البسطاء فينظرون بخوف إلى ساخاروف **"المعروف عنه تعامله الوحشي مع الفلاحين"**(٩). ومن منطلق الحرية ذاته، فإن تيخون إيليتش يعي أن ساخاروف الضخم الجثة رجل فارغ لا يملك سوى ضخامة الحجم، يشبه الفيل الذي يتنزه في الوحل دون وجهة أو هدف محدد.

وتنطبع بقية الأمثال الساخرة الواردة في رواية "القرية" بصبغة انتقادية جماعية، لا تقتصر على فرد واحد كما هو دينيسكا أو ساخاروف في المثلين السابقين، بل بحياة الناس في مجملها. فمن الناحية الاجتماعية ينتقد تيخون إيليتش الحياة في القرية قائلاً: **"عِش في القرية، واشرب حساء الملفوف النيّئ، والبس أحذية اللباد المثقوبة!"**(١٠) يضربه مثلاً على الحياة المتخلفة، مقارناً بين شعبه وبين الألمان الذين يشير حديثه إلى اقتناعه بتقدمهم وقطعهم أشواطاً بعيدة في الحضارة. أما هو، فيستخدم المكونات الريفية المحيطة به، كالقرية وحساء الملفوف وأحذية اللباد، للدلالة على الإمعان في ملازمة العادات والابتكارات القديمة، وعدم تخطيها إلى ما هو جديد.

وعلى لسان كوزما تزداد وتيرة نبرة التذمر: **"المعزوفة الروسية يا أخي هي: العيش قذر كعيش الخنازير، ومع ذلك أعيش وسأعيش كالخنازير!"**(١١) فصورة الخنزير قريبة إلى ذهنية القروي الذي يرى هذه الحيوانات ويعاين عن قرب القذارة التي تحب العيش فيها، والتي تتسبب بها من حولها. لذا تكون المفارقة قوية بين الخنزير القذر كما تصوّره مقاطع كثيرة في الرواية، والإنسان الذي تشبه حياته حياة هذا المخلوق في بؤسها وعدم إمكانية انتشال نفسه منها.

وفي موضع آخر يرد صراحة انتقاد كوزما للأمثال الشعبية الرائجة: **"أما الأمثال! مقابل كل مضروب يعطونك اثنين لمّا يضربا... البساطة أسوأ من السرقة"**(١٢) إنه في حواره مع أخيه تيخون يفاضل بين حياتي المدينة والقرية، ومع أنه يستخدم المثلين السابقين للدلالة على سوء حياة المدينة، فإنه في الوقت نفسه لا يملك حلاً حاسماً أو خياراً للمكان الذي يرغب حقاً في العيش فيه.

"إنه فلاّح من عهد القيصر حُمّص!"(١٣) تؤدي هذه العبارة دوراً مزدوجاً، إذ إنها تضع القديم موضع سخرية من جهة الحوذي الفلاح الموغل في قرويته إلى درجة تجعله لا يختلف عن فلاح العصور القديمة جداً. ومن جهة أخرى فإن كوزما

يسخر من الزمن السحيق العصيّ على التذكّر، فكل ما يعرفه هو أن روسيا قيصرية منذ زمن بعيد، وأن حفظ أسماء القياصرة السالفين بات من الصعوبة بمكان يستعاض عنه بأي كلمة كانت، ولتكن نبات الحمّص الموجود بكثرة من حوله!

الأمثال الحزينة:

ثمة مثل تردد مرتين بألفاظ متقاربة، ففي المرة الأولى يرد المثل "**العشبة الضعيفة لا مكان لها في الحقل**"(١٤)، في مورد الرد العبثي الذي يقدّمه كتابٌ في السحر على تساؤلات ناستاسيا زوجة تيخون إيليتش، ومن شأن هذه العبارة تعميق حزن ناستاسيا على نفسها ويأسها من إنجاب أطفال يقدّر لهم العيش. إن ناستاسيا ضعيفة في مجتمع القرية الذي تسكنه، تماماً كما هي العشبة الضعيفة في الحقل، كلاهما مرشّح للموت سريعاً بلا ذريّة.

ويرد هذا المثل للمرة الثانية على لسان كوزما الذي يتحسّر: "**إننا نذبل كورقة نبات طفيلي في الحقل**"(١٥) بما لا يُخفي حضور أجواء القرية الزراعية في وعي كوزما، حتى وهو في المدينة. إنه يقرّ بأنه ابن القرية، ويشخّص واقعه وحياته غير المجدية التي لن تنتهي إلى شيء ما دام يتطفّل على حقول الآخرين ـ حياتهم، ولا يفعل ما يفيد.

أما عبارة "**شاباش**" فهي "**صيحة تعني الوداع**"(١٦) ويستخدمها تيخون إيليتش في معرض رثاء النفس والتحسر على الزمن الذي لن يعود: "**أحنى رأسه وأطلق أصابعه في لحيته... اللحية شيباء، جافة، مهوشة. لا فائدة، شاباش، شاباش يا تيخون إيليتش!**"(١٧)، وكوزما هو أيضاً يقول: "إيه، شاباش، ــ أنت لن تستطيع تغيير شيء هنا!"(١٨).

الأمثال التقريرية:

ترتبط الأمثال ذات الطابع التقريري في رواية "**القرية**" بالأحوال المالية، فيغلب الاستشهاد بأقوال القدماء في تحليل الوضع الحالي، وتوقع ما سيؤول إليه في المستقبل، وأفضل الطرق للحفاظ على ما في الجعبة من مال، أو ما في الحقل من محاصيل.

"**النقود ليست تلك التي عند الجدة، بل تلك التي في عبِّك!**"(١٩) هذا ما ردّده تيخون إيليتش وهو يفكّر في التخلص من قرية دورنوفكا، وهو في الوقت نفسه محتار غير متثبت مما يريد. كل ما هنالك أنه شعر بالخوف مع تعاظم الإشاعات بأن القرويين ينوون قتله على إثر بوادر الحركة الثورية ضد الإقطاعيين. وعلى الرغم مما تمثّله كلمة "**الجدّة**" من أصالة وارتباط بالجذور، فإن تيخون يعي أن المال مصدر قوة وسلطة لا بدّ له من التصرف المباشر فيه والاحتفاظ به.

وعلى نحو شبيه مكمّل لفكرة المثل السابق نجد قول تيخون إيليتش مجدداً: "**حين تكون النقود في الجيب، ــ تنشط العمة في التجارة!**"(٢٠) ويأتي ذلك ضمن تشجيعه نفسه، فهو صاحب أملاك، لا بدّ له من أن يفكّر بتحويلها إلى أموال مادية كي يجرب حظه في حياة جديدة.

"**كالماء في الغربال**"(٢١) يأتي كوزما بهذا المثل في معرض إشارته إلى أن القرية ستبقى قرية رغم كل ما يثار من حركات عصيان وحرائق وأحاديث البرلمان عن أي تغييرات شاملة في الأفق تطول كل الإقطاعيين. ويورد تيخون إيليتش مثلاً شبيهاً في اعتماده عنصر الماء، ولكن في سياق آخر هو تقريره أن إنفاق المال في الخير يعود بالنفع: "حطّ في بالك: دقّ الماء ــ يبقى ماء. قول مقدس إلى أبد الآبدين"(٢٢). الأمر الذي يفتح نقاشاً ساخناً مع أخيه كوزما حول الإيمان وواقع القرية والتخلف الذي يحيط بهم.

وأخيراً فإن المثل الذي يأتي به عامل المزرعة كوشيل: "**لا تبالغ في الفلاحة فتبقى من دون قمح. هكذا يقول الأسلاف**"(٢٣). لا يحظى بتقدير من حوله، فالسارد العليم يصف كوشيل بأنه يكرر أقوالاً قديمة وغير ذكية، كما أنه شخصية غريبة، يغلب عليه الجهل وقلة الحيلة. إنّ هذا المثل يعكس وجهة بعض سكان دورنوفكا إلى الاستسلام إلى الأقدار وأحوال الطقس، وعدم اندفاعهم نحو تطوير إمكاناتهم، على العكس من تيخون إيليتش الطموح نحو الأفضل على الرغم من تقدمه في السن، ومخاوفه من أن يتجاوزه العصر.

***

الأغنيات والأهازيج الطقسية:

تؤدي الأغنيات أو الأهازيج والعبارات الجاهزة ذات الإيقاع في رواية "**القرية**" دوراً ذا صلة مباشرة بالطقوس. وتتراوح هذه الطقوس بين مناسبات الفرح، والحزن، ومواقف الحيرة وتَردُّد مشاعر الشخصية أو جماعات الشخصيات فيما بينهما.

نصوص الحزن:

يرتبط أغلب النصوص الحزينة بالموت، سواء منها المكتوب والشفهي. فأغنية الأطفال القديمة تغنيها زوجة تيخون إيليتش تحسّراً على عجزها عن إنجاب أطفال أحياء:

"**أين يرقد طفلي الصغير؟/ أين السرير ا لذي ينام فيه؟/ إنه في عشٍ عالٍ،/ يرقد في سرير مزركش. /لا تأتوا لزيارتنا/ لا تقرعوا بوابة**

العش!/ لقد أغفى، استلقي لينام،/يغطّيه لحاف غامق اللون/مطرّز بقماش التفتا الملون"(٢٤).

ويحمل هذا النص رسالة متعددة الوجوه بحسب المناسبات، فهو يعكس مجموعة من العادات والتقاليد، ويفتح حواراً بين أهل الطفل ــ ضمير المتكلم في النص ــ وباقي الناس أو المعارف من حولهم ــ المخاطبين ــ، فسرير الطفل أشبه بالعش في الطبيعة، وهذه استعارة من البيئة المحيطة، وعلوّ العش يعطي الانطباع بإبعاد الطفل عن الأخطار الأرضية المحدقة به، وهو سرير مزركش مطرّز بألوان قريبة من زهور الطبيعة وجمالها.

أما صيغة الخطاب فتأتي بالفعل الآمر: لا تأتوا، لا تقرعوا... بما يعكس عادات التزاور اليومي بين سكان الأرياف، بحيث يبدو عدم الزيارة استثناء لا قاعدة، ويحكم الاستثناء ظرف خاص هو توفير الهدوء للوليد الصغير المقبل على الحياة.

يخلّف هذا النص أثراً حزيناً عند تيخون إيليتش أيضاً، فهو الراغب في الذرية يحرم منها ويرى الأبناء يموتون أمامه، الأمر الذي يجعل الأغنية نوعاً من الألم ويجعل طلب البعد عن الناس ملحّاً بسبب فقدان الولد لا بسبب وجوده.

وفي سياق شبيه يجد تيخون إيليتش نفسه حزيناً أمام نص مكتوب فوق صليب لقبر طفل صغير:

"**يا أوراق الشجر اهدئي! لا تضجّي!/لا توقظي كوستيا الحبيب!**"(٢٥) وتحمل هذه العبارة معنى شاملاً وعاماً، على الرغم من أنها تتحدث عن كوستيا معيّن، فإن دلالة اسم كوستيا تمتدّ لتعني الولد المفقود الراحل. ويترك النص أثراً واحداً عند كل من مرّوا بالمعاناة نفسها والألم ذاته، مع توكيد النص على دور الطبيعة في تحريك كوامن النفس، فالخطاب هنا موجّه إلى أوراق الأشجار، بما تحمله من بساطة ورقة، لا إلى البشر كما في النص السابق.

غير أننا نجد نصوصاً أخرى تفترض التعبير عن الحزن، إلا أنها تبدو خالية من المعنى، أو هي خاصة بأصحابها، ولن تؤثر في الآخرين نظراً لأنها لا تلامس الوجدان ولا تعدو كونها حقائق أو وقائع عادية، وهذا ما يدفع تيخون إيليتش إلى تجاوزها في المقبرة دون كبير اهتمام وقد بدت له أشعاراً كاذبة:

"**ما أفظع الغرامات/ التي يجنيها الموت من الناس!**"(٢٦) وعبارة: "**لقد خدم القيصر بشرف/وأحب القريب بكل قلبه/وكان محترماً عند الناس...**"(٢٧).

ولعلّ باقي العبارات الصادقة المنقوشة في تلك المقبرة وغيرها، هي التي تجعل من تيخون إيليتش يمضي كما يفعل الآخرون، بعيداً عن الطريق المحاذي للمقبرة، هرباً من شحنة الحزن الكبيرة التي تبعث فيه الحسرة وتوقظ مشاعر غافية يرغب في تجنبها كي يواجه قسوة الحياة.

ثمة عبارات يتذكرها تيخون إيليتش منذ طفولته، مع جموع الناس والنسوة يطوفون بالقرية في شبه جنازة:

"**أنت، أيتها الميتة البقرية/ لا تمرّي بقريتنا/ نحن نلوّح ــ /بالبخور، بالصليب...**"(٢٨).

فهذه عبارات تطلب الرحمة وتحمل مفارقة بين عالم البشر الضعيف المهدد بالموت كما تموت الأبقار، وعالم السماء الذي يستعطفونه بالصليب، الرمز الديني للخلاص، والبخور رمز التخلص من الشرّ. ويشكّل هذا المشهد بالإنشاد الجنائزي المتفجّع ذروة استسلام الناس ذي الطابع الجمعي، واستكانتهم إلى الأقدار، وعجزهم عن التحكم بمصيرهم أو مجرد التفكير بتغييره.

إن من الواضح هنا أن ارتباط نصوص الأغنيات والأشعار بطقوس معيّنة كالموت، يجعل خطابها موجهاً دائماً نحو الآخر غير المحدد أو جماعة عامة من الناس المبهمين. على خلاف ما يقوم به المثل من سخرية تُوظّف تجاه شخص معيّن أو موقف محدد بتغيير المكان أو الزمان والأشخاص. هؤلاء البشر المتفجعون على الموت والمصائب، هم نفسهم الذين يستخدمون الأمثال الساخرة في تفاعلهم مع الاضطرابات السياسية والشعبية التي تثار من حولهم، ويسعون إلى الإدلاء برأيهم فيها.

كما يرتبط النواح استناداً إلى المفردات الكنسيّة بالتسوّل وإخافة الآخرين تحت غطاء الشعور الإيماني:

"**ستبكي أمّنا، الأرض ـ الرطبة، ستنوح ستـ ـ تبـ ـ كي، ستـ ـ تنو ـ ح/في يوم الخلاص، أمام صورة الربّ، /سيندم الآثمون!**"(٢٩).

يستخدم المتسوّلان، المتشردان الشرسان هذه الأغنية مقدمة لإخافة من يريدان سلبه، بالإقناع حيناً وبالتهديد أحياناً أخرى، متوسلين بالنص الديني، ويستجيب تيخون إيليتش بفظاظة إلى جزء مما يطلبان، رغبة في التخلص منهما لا رهبة.

وتلفت النظر هنا عناصر تُشبه المحكمة؛ فالرب هو القاضي الذي يحكم على الآثمين بالنار الخالدة جزاء لهم، والآثمون متهمون يقع عليهم العقاب، كما أنهم يتسببون بالحزن والبكاء لعنصرين، الأول هو الأم التي تؤوّل بالعذراء، والثاني هو الأرض الرطبة المبللة بالدموع. إن توازي عنصر الأم مع الأرض يضمهما في تفسير يجعلهما مصدر الحياة أي الطبيعة التي تتعلق بها

الكائنـات بوصـفها أمـاً لهـم، ووسـيلة حيـاتهم ومعيشتهم.

وفي مجال مشابه، نجد أحد المتسولين يلجأ في استعطافه إلى أسلوب خطاب الأمهات تحديداً استدراراً للشفقة:

انظرن يا أمهات/ كم نحن تعساء، متألمون!/ آخ، لا قدّر الله يا أمهات/ أن تعانين مثلما نعاني"(٣٠).

النصوص الحائرة:

تعبّر بعض النصوص والعبارات عن حيرة قائليها بين الشعور بالفرح أو الضجر، وتعكس الرغبة في الأمل بما هو أفضل في الأيام القادمة، كما هي أغنيات الفتيات حائكات الدانتيل:

"حلّ مسائي المضجر/ لا أعرف من أين أبدأ/ جاء صديقي الحبيب/ وصار يدللني/ يقبّلني، يعانقني/ يودّعني"(٣١).

تبعث هذه الأغنية الشفهية في نفوس الفتيات الشوق إلى أيام قادمة يزورهن فيها الحبيب، واعداً بحياة جديدة وزواج مستقر. استناداً إلى العادات الشائعة في الأرياف هناك، حيث تنشغل الفتاة بحياكة الدانتيل والقماش المطرز تعد منه جهازاً لعرسها. أما المرأة فتنسج الدانتيل إما لبيعه ــ كما كانت تفعل زوجة تيخون إيليتش ــ أو للاحتفاظ به وملء وقت الفراغ. إنّ تيخون إيليتش الذي تراوده هذه الأغنية، يشاطر الفتيات حيرتهن وترقبهن، يترقب ما قد تجود به الأيام عليه وعلى حياته التي تشبه المساء المضجر.

أما كوزما فقد رأى ابنته كلاشا ذات الوجه اللطيف وهي تنسج الدانتيل، في موضع آخر من الرواية، دون أن يتطرق السارد إلى أغنيات مرافقة، ولكنّ رؤيته لها ارتبطت أيضاً بالحيرة والتردد، فهو غير قادر على استعادة لحظات حياته السابقة مع زوجته.

أما كلمة **"تراندا"**، فوردت في موضعين يدل أحدهما على غضب تيخون إيليتش من سلوك جميخ العامل المهمل والعنيد، أعقبه ردّ جميخ بالكلمة نفسها:

"سأم" ــ قال **تيخون إيليتش** في سره، وفي الحال صرخ بوحشية مخاطباً العجوز الذي كان يجر حزمة من القش: ــ ما بالك تجرّها في الوحل، أيها الـ **"تراندا"** العجوز؟ ألقى العجوز بالقش على الأرض، ونظر إليه، ثم قال فجأة بصوت هادئ: ــ الـ **"تراندا"** هو من أسمعه"(٣٢). لقد شُحن الجو بينهما بالغضب والحنق، على الرغم من أن هذه الكلمة ليس لها من معنى لغوي سوى سدّ الفراغ التعبيري في الجملة. وهذا ما يظهر من استخدام تيخون إيليتش لهذه الكلمة مجدداً في معرض الحيرة والدهشة مما يتعرّض له المُلاك في ضواحي يلتس من اعتداءات: **"لا، بسبب "تراندا"، غفر الله لي هذا الذنب، ــ ردّ تيخون إيليتش نصف غاضب، نصف مازح**"(٣٣).

ثمة عبارة تبدو تقريرية، لكن عدم وضوحها يدفع بتيخون إيليتش إلى الحيرة بشأنها، بل السخرية وعدم الاكتراث: "يشربها حتى الرهبان"(٣٤) العبارة المكتوبة على كأس صغيرة قرب زجاجة مشروب العنبرية. سرعان ما يشرع تيخون إيليتش بشرب العنبرية، ويتفاعل هذا الموقف مع سلوكين متباينين لتيخون قبل الشرب وبعده. فهو، قبل أن يشرب من الزجاجة، مأخوذ بصورة رجل الدين المعلّقة على الجدار، إلى درجة أنه يبادر إلى رسم شارة الصليب، ويغمره الخشوع. أما بعد أن انتهى من شرب العنبرية وتناول الكعكة، فإنه يتصرف بشكل مغاير؛ إذ يتبادر إليه سريعاً الشك الفظّ الساخر مما حوله من أيقونات ولوحات.

وبهذا الشكل، فإن مواظبة تيخون إيليتش على شرب العنبرية ــ التي هي من عناصر الطبيعة المحلية وتُصنع من مكوناتها، على العكس من الشاي الذي يتم استيراده ــ تتحوّل إلى لازمة له، فتناوله شراب العنبرية يواكب إحساسه بالحاجة إلى التأمل والانسياق مع أفكاره الطامحة إلى خلاصه من المشكلات، حتى إنه قد يشرب زجاجة كاملة بدلاً من الشاي.

وتمتدّ ظاهرة الحيرة، لتتطرق إلى المؤسسة الدينية الحاضرة بقوّة بحكم قدم عهدها، وتظهر هذه الحيرة على نطاق شعبي يتسم بالترجح بين تصديق الخرافات التي علقت بطقوس الدين، وبين نفيها، في خطاب يعتمد على الحوار المؤطّر بأسلوب الحكاية في مواضع متعددة. منها ما يرد على لسان أوسكا عامل المزرعة يروي حكاية الفلاح الذي أثرى على حين غرّة، فسُمح له بدفن كلبه في حديقة الكنيسة(٣٥). وما يرد على لسان كوشيل الذي يقرر أن غولة عجزت عن الإفلات من قيد لأنه التف حولها على شكل صليب!(٣٦).

النصوص العابثة:

"ليحيا المرح/ليحيا النبيذ"(٣٧). ويستكمل كوزما العبث والمرح في السوق، حيث كان رجلٌ يصيح أيضاً: "من يسكر بعد السكر/ يفعل فعلاً ذكياً"(٣٨). غير أن الأهازيج الهزلية العابثة سرعان ما تجد رادعاً من بين السامعين، كما هو قول امرأة هرمة كانت تمر في الجوار: "أظنك لا تحفظ دعاء الصلاة مثلما تحفظ هذا الكلام!"(٣٩).

والملاحَظ أن المؤنِّب يكون أكبر سناً وقدراً من العابث، كما حصل في موضع آخر من الرواية، إذ

تسخر مجموعة فتيات صغيرات من كوزما، مستخدمات عناصر من البيئة الطبيعية المحلية كالقطط: "سلاّخ جلود القططْ، عند السور سقطْ!.... وبعد سلخ جلودها، يعطونه أكفّها!"(٤٠) ويظهر العبث في عدم ترابط الجمل المتتابعة، واعتمادها الإيقاع البسيط الساخر أساساً. أما المؤنِّب هنا، فهو بائع تذاكر القطارات الذي يكتم ضحكه، مع أنه يؤدي الدور المتوقع منه في ردع الصغار عن السخرية من الكبار أياً كانوا، بما يعكس جانباً من التقاليد القروية في ذاك الزمن.

لقد كان كوزما موضع السخرية في الحالين، يسخر من نفسه، يسخر منه الكبار والصغار مستهجنين عبثية حياته غير المستقرة على حال،ـ كما يظهر في سلوكه وملبسه.

نصوص الفرح:

لا تخلو طقوس الفرح من أغنيات ذات طابع حزين أو مفجع. ففي قرية دورنوفكا يمتزج الحزن والفرح جنباً إلى جنب، ويظهر ذلك جلياً في إتاحة الفرصة للحزن كي يطفو إلى السطح وينال حقه من الإعلان عن نفسه، ليأتي دور الفرح الذي لا بدّ منه، ولو بحكم العادة الموروثة، والعدوى التي تنتقل من الأغنيات إلى منشديها، وإلى كل من العروسين.

"كما اخضرّت عندنا في الحديقة،/ شجيرات الكرمة،/ مشى، تنزّه الفتى/ جميلاً، أبيض نقيّاً"(٤١). بهذه الأغنية تبدد الأرملة أدنودفوركا الحرج، ويكون إعلان الموافقة على زواج دينيسكا ومولودايا/أفدوتيا. وتُشيع هذه الأغنية الطمأنينة والألفة في نفوس الحاضرين، بما فيها من تقريب بين عناصر الطبيعة المحيطة المألوفة ودينيسكا العريس الذي تشبّهه الأغنية بشجيرات الكرمة المخضرّة التي تعدِ بالحياة.

إنّ هذا التفاؤل يدخل ضمن أسلوب الخطاب الشعبي في النظر المشرق إلى المستقبل، أملاً في استمرار الحياة الذي هو هدف الزواج. غير أن ثمة دوراً آخر تؤديه الأغنيات المرافقة لحفل الزفاف، وهي من النوع الحزين الذي يخاطب مخاوف مولودايا أو أي فتاة أخرى في مكانها مقبلة على الزواج. وهنا لا يقترن الحدث بالخضرة والنقاء كما في الأغنية السابقة، بل بالمساء الحزين، ومفردات الوداع، والنيران المشتعلة التي تحاكي القلب الخائف من المستقبل، والأجراس الرنانة المسببة للصداع وتشويش الذهن. وتستحضر ذكرى أجراس الكنيسة التي ودّعت الأحباب الراحلين، فلا تملك العروس إلا الاستجابة لهذه الصور المروّعة والانكباب باكية تحت تأثيرها، فتكون الدموع وداعاً لمرحلة من حياتها:

"عندنا في المساء ـ المساء/ في آخر نهاية للمساء/ في ليلة وداع أفدوتيا.../اشتعلي أكثر يا نار الحمّام/ ودقّ أنت، أيها الجرس الرنّان!/... دقّ أنت، أيها الجرس الرنّان،/أيقظ أبي الحبيب من نومه..."(٤٢).

وفيما بعد، فإنّ توالي الطقوس التالية لتزيين العروس من اجتماع الناس في أبهى قدر ممكن من الزينة، ومن ثم الذهاب إلى الكنيسة لإتمام طقوس الزفاف، يخفف من صدمة الموقف السابق، ويهيئ العروس لاستقبال حياتها الجديدة. وبهذا فإن مطلع الأغنية الختامية التي تبعثر الريح الشتائية العاصفة كلماتها يتناسب مع رداء مولودايا الأزرق ورأسها المزيّن: **"لطير الحمام الأزرق/رأس ذهبية"**(٤٣).

لقد حفلت رواية **"القرية"** للكاتب إيفان بونين بالتقارب بين البشر وعناصر الطبيعة، كالفتاة الفقيرة تحمل طفلها وهي تشبه فزاعة انتصبت في بيدر قريب(٤٤)، وتزامن موت طائر الدغناش الأليف مع وفاة العجوز إيفانوشكا(٤٥) قرب نهاية الرواية. كما يشير تواتر عناصر الطبيعة من حيوانات ونباتات وحضورها في مفردات الأمثال والأغنيات ارتباط الطبيعة في الرواية بكثير من مفردات الخطاب الشعبي.

الهوامش

(١) القرية، **إيفان ألكسييفيتش بونين**، ترجمة: د. **فؤاد المرعي**، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١، ص ١١٦.

(٢) نفسه، ص ٩٠.

(٣) نفسه، ص ٣٦.

(٤) نفسه، ص ١٢٩.

(٥) نفسه، ص ١٠٩.

(٦) نفسه، ص ١٦٩.

(٧) نفسه، ص ٣٣.

(٨) نفسه، ص ٧٥.

(٩) نفسه، ص ٧٥.

(١٠) نفسه، ص ٦٢.

(١١) نفسه، ص ٦٣ ـ ٦٤.

(١٢) نفسه، ص ٧١.

(١٣) نفسه، ص١٤٥.

(١٤) نفسه، ص ٢٧.

(١٥) نفسه، ص ١٢٨.

(١٦) نفسه، هامش ص ١١٧.

(١٧) نفسه، ص ١١٧.

(١٨) نفسه، ص ٢٣٧.
(١٩) نفسه، ص ٥٥.
(٢٠) نفسه، ص ١١٨.
(٢١) نفسه، ص ١٣٦.
(٢٢) نفسه، ص ٢٢٧.
(٢٣) نفسه، ص ١٨٢.
(٢٤) نفسه، ص ٢٨.
(٢٥) نفسه، ص ٤١.
(٢٦) نفسه، ص ٣٩.
(٢٧) نفسه، ص ٤٠.
(٢٨) نفسه، ص ١٧٣ ـ ١٧٤.
(٢٩) نفسه، ص ٩٤.
(٣٠) نفسه، ص ١٣٣.
(٣١) نفسه، ص ١١٧.
(٣٢) نفسه، ص ٨١.
(٣٣) نفسه، ص ٢٢٤.
(٣٤) نفسه، ص ٨٦.
(٣٥) نفسه، ص ١١٤.
(٣٦) نفسه، ص ١٨٣.
(٣٧) نفسه، ص ١٣٥.
(٣٨) نفسه، ص ١٣٤.
(٣٩) نفسه، ص ١٣٥.
(٤٠) نفسه، ص ١٣٧.
(٤١) نفسه، ص ٢٣٥.
(٤٢) نفسه، ص ٢٣٩ ـ ٢٤٠.
(٤٣) نفسه، ص ٢٤٦.
(٤٤) نفسه، ص ١٥٠ ـ ١٥١.
(٤٥) نفسه، ص ٢١٤.

q q

الجسد في السرد والأداء الدرامي

q منير الحافظ *

نقد ملكة الجسد

هنالك ثمة تعالق جمالي لازب بين جسد أصغر تمثل بالإنسان، وجسد أكبر تمثل بالكونية وسط حياتنا الطبيعية، ومن نافل القول: أن أشكال التعالقات فيما بينهما، عديدة، وأن سائر الإشارات والتحولات الجارية في الفعل الآدمي، متطابقة غير متنافرة، رغم بروز بعض الظواهر الضدية في أداء الفعل الحركي، والتي تبدو لنا غير منسجمة في بعض المواقف الحساسة، إلا أنها تبقى فعل أداء جسدي، يفصح عن حالة تعبيرية ما.

إن الجسد في العملية المعرفية، أداة تعبير عن الإشارات المنبعثة من عمق المخيلة، لها خاصية تجسيد للوقائع التي تعبر عن رغبات وانفعالات وأفكار تصدر عن فعل الأداء الحركي "العضوي"، وهنا يحصل التطابق بين تجسيد مرئي عن طريق أداء الجسد، وغير مرئي عن طريق رؤى المخيلة المنفعلة.

كان وعي الذات فيما مضى، جماعياً، نتيجة "الاستجابات الانفعالية" للجسد، والاستجابة، فعل مرموز، ينعكس طرداً عن انفعال المخيلة، وهو أشبه ما يكون باللغة الظاهرية (الحركة أو الصورة أو الرسومات البدائية) في الأزمان الوحشية السائدة عند الإنسان القديم، ويمكننا في هذه الحالة، حساب الاستجابة على أنها نمط ثقافي محدود المفاهيم في محيط بيئي وتقاليد بدائية، ونكون بذلك أقرب إلى ما ذهب إليه "**مارتن هيدغر**" [١٨٨٩ ــ ١٩٧٦]م في مؤلفه "الوجود والزمان" قوله: "المعية الوجودية القائمة بين الذات والآخر" .

حاول الإنسان تفكيك الرابط الجسدي مع عالم الطبيعة، وخلق تعالق أناسي بين الذات والآخر، وفق تقاليد ثقافية غير محكومة بمعطيات الطبيعية، بل محكومة بمعطيات الذهنية "المعقلنة" التي يصوغها التخييل (limagineitre) الفني والأدبي والأسطوري والديني والرياضي والدرامي، وتحويل الوعي الجمعي إلى وعي فرداني، تلبية للاستجابات الانفعالية للعقل، وجعل لغة الإشارة الظاهرية للجسد، لغة رمزية باطنية (endogenus) للتذهين المنفتح على فضاءات المخيلة المنسرحة عند الإنسان الحداثي الذي أعلن استقلاله عن مشروطية الطبيعة، وتحرره من روابط البيئة، ومضى يقحم ذاته في مضطرب واسع من الشعور

* باحث في الإناسة وتاريخ الأفكار من سورية.

بـ "معية ذهنية"، ومحاولة انفلاته من محكومية الاستغراق في مشروطية الوجود المادي الذي يسلبه إرادته وتأملاته ولذائذ سرحانه وشطط أحلامه وانزياحاته نحو الانغماس في كينونة الذات البشرية، والحؤول دون الانغماس في كينونة الذات الوجودية، إلا أن سعيه إلى الخلاص من الحتمية الطبيعية، أدخله في مرتهن الحتمية الروحية المحكومة بتقاليد القيم، وعلى رأسها القيم ذات القداسة العالية، وأظن أن الخلاص الجسدي من المرتهن الطبيعي، حدا بالوعي لأن يؤسس منظومات أخلاقية، استندت إلى أفهومات "المثالي" (ideal) الرفيع.

الوعي القيمي

كان الإنسان البدائي محكوماً بعلاقة حسية مع الطبيعة، ولم يبد أدنى تفكير بهذه الظواهر المتباينة، ولكن بعد بروز الوعي التأملي استشف من خلال شكل العلاقة، أنه كائن محوم بعبودية حسه، ولما وضع "العقل" تقاليده الأخلاقية والفكرية واليقينية ما فوق الحسي الناظمة لسلوكه ـ وقع هو الآخر تحت عبودية "المشرعن" العقلاني الملزم، وفي حقيقة الأمرين، ظل الإنسان يرسف تحت أغلال العبودية التي تحد من فلتانه أو خلاصه من تلكم الأغلال، وشرع العقل يوفق بين كلا الحالتين، بهدف الحصول على حالة وليدة من المزدوج العبودي، وذلك، تحقيقاً للخلاص الجسدي، ونظراً إلى أن الخلاص، يكمن في استنطاق "الوعي القيمي" في المتجسدات الطبيعية، فالحرية من وحشنة الحسي إلى أنسنة اللاحسي، بالانتقال إلى المثال القيمي، شكل منظومة "المعاني" التي ساعدته على التعامل مع ثقافة الجمالي المحدث، وهذا هو الجوهر الحقيقي الذي دفع الإنسان عبر تاريخ صراعه مع الوجود، إلى تحقيق هذا المبتغى.

ينبغي الإشارة إلى أن ما نتطلع إليه من الآمال في طرائق الخلاص الجسدي، هي فلسفة لا تتوافق مع مفاهيم نكران فعالية الجسد في صناعة قيمة الجمالي على مختلف مستويات الإبداع، خاصة مع ما تطرحه الفلسفة المثالية، التي حاولت جاهدة، إقصاء الجسد عن مختلف أشكال فعاليات المتعالقات الجمالية في الطبيعة، والارتقاء بالرؤى العقلانية في تعاملاتها مع الواقع العياني (concretereality) من جهة، والعالم الآخر غير المرئي في طقوس تقدس العقل الذي يمثل أرقى قيمة تجسد حقيقة حواسنا ورؤانا ويقينياتنا من جهة ثانية.

لا مندوحة أنه إبان الانقلاب (upheaval) الأبوي "الذكوري" على العهد الأمومي "الأنوثي" سقطت أسطورة الجسد المسؤول عن عملية التخصيب الأزلي في فلسفة الوجود، وحلت بدلاً عنها أسطورة العقل، الذي نصب نفسه مسؤولاً عن مقدرات الحياة، بوصفه المشرعن الوحيد لحق التملك، ولعل الاحتفاء بالعقل، قد أتى من قدرة الروح على تجاوز قدرة الجسد الفاني، وظهور أسطورة البدء المقدس الذي رأى في عالم الأنوثة، أنها مجرد جسد مدنس في بنائه الخلقي، وأن الذكورة روح مقدسة في بنائية خواصها العضوية، فأسفر هذا التصنيف عن خلق عالمي الضلالة والحكمة على قدر سواء، وما تلاهما من ألوان الصراع المحوم بينهما عقب مراحل تاريخية جد قاسية.

لقد جاء المؤسطر نتيجة أزمة الجسد في الثقافة، ولم يعثر على ذاته القيمية، من حيث هو أرقى كائن حي عاقل، ويرجع السبب، إلى أنه فلسف حياته وفق مفاهيم خارج طبيعته الروحية والجسدية، فلم يعد يتطابق الفكر مع الطبيعة، رغم زحمة المتعالق بينهما، فانبثق الصراع الأبدي، ولست أدري ما إذا كانت السرديات الأسطورية، رد فعل على وجوده المفعم بحياة شقية مخيفة؟، أو لعله أدرك، أن وجوده في موضع انتقام وعذاب على جرائر افترضها وعيه الأسطوري، وأنه كائن "مبعوث" ـ نسبة إلى الحساب أو البعث ـ فسعى إلى تثبيت حقيقة ما اقترف من خطايا توارثها، وذهب يشتغل وعيه على افتراضات غيبية صاغت نمط حياته الروحية والثقافية والدينية والعملانية، وانطوى راكداً ساكناً لقيمها السرمدية، بل لقدسية لا تمس، فمارس القنانة على جسده، ولما تأمل خيراً في النهضة الأوربية، عصر الصناعة والمدنية الرائدة للحضارة الغربية، ظل جسده رهينة الآلة، بل عبداً للآلة، ولأشكال علاقات الإنتاج المستغلة لجهده، في حين، كانت ثقافته الروحية في أجل معانيها المدنية، رغم أن الفلسفات الحديثة وعلى مختلف مذاهبها، اعتبرت وقتذاك، أن الإنسان مقياس كل شيء في منجزات عصر النهضة، غير أنها لم تشرعن لهذا الإهاب الجسدي أي حق من حقوقه الطبيعية، وتقصد الفكر الحداثي أيضاً، إهمال قيمة الجسد، والحؤول دون إدخاله في العملية الكونية، ولو استعرضنا موقع هذا الكائن في سيرورة حياته الماضية، سنجده مغرباً روحياً، مُقرباً جسدياً، إلا أنه عند ظهور التجليات العقلية الحداثية، انقلب السحر الروحي، وأصبح مُقرباً روحياً، مُغرباً جسدياً ـ كما أسلفت آنفاً ـ بالنظر إلى المقاييس التي يرسمها "الأنا القيومي"، وبما يحقق مصالحه وأهدافه.

ظل الإنسان على مختلف أطواره التأريخية، غير تابع لأناه الفردية، وإنما لأناه الاجتماعية، وتحكمه مؤطرات "الأنا القيومية"* المهيمنة على المجتمع الذي ينتمي إليه في ذات الوقت، وحكماً،

سيبقى منقوصاً في بناء ذاته، وتعزيز موجوديته وتخليد قيمته، ما بقي حياً على ظاهرة الخليقة، وينطبق عليه القول: "أن الإنسان صنيعة نقصه أو فضيلته"، وقد وقع العقل في مغبة جهله في مفهومية الموت الذي يغيب الجسد، ولهذا جعله يلتفت إلى تبجيل المعرفة الروحية، وتسفيه المعرفة الجسدية، فتجسدت مأساة الإنسان، نتيجة فصله بين أشكال المتعلقات الكونية.

قبل أن ندخل في فلسفة نقد ملكة الوعي الجمالي للجسد، يحسن بنا تعريف الجسد، فأرى "أن الجسد كائن قائم على متعالق كوني، له خاصية تجسيد جمالي ذات معان دالة". بطبيعة الحال، يخضع الجسد إلى جملة وظائف "بيولوجية" متعددة الأغراض والأوضاع، ترتبط جدلاً بتعددية رؤى المخيلة في تجسيد حركة الجسد، ووحدة الإنسان الذي يتمتع بملكة الأداء التجسيدي في الفعل الحركي، وذلك بغرض تطابق التخييل مع قدرة الأداء العضوي "البيولوجي" في عملية التجسيد، وهنا يتم تحقيق خاصية ندعوها بـ "لغة الجسد" (bodylinguitgu) المتميزة عن باقي الكوائن الحية، وأخلص، أن لغة الجسد تمتاز بخاصية معرفية "علمية"، كون القدرة على الأداء، تخضع لإشارات "سيميائية" (semalogyse) تعبر عن معنى ما، لقد نقد "**كانط**" [١٧٢٤ ــ ١٨٠٤]م في كتابه الجامع "نقد ملكة الحكم" الذي كان يهدف منه نقد ملكة العقل، ونحن نطرح بالتوازي "نقد ملكة الجسد" وهنا نتقارب في قولنا من مقولة "**ليبنتز**" في "الثيوديسا" ــ العدل الإلهي ــ إن رسالة الدفاع عن قضية الله، لا تهم المجد الإلهي فحسب، لكنها تمس أيضاً منفعة الناس "والسؤال المشروع الذي يتعين طرحه، هل للوجود معنى؟ من البدهي، له معنىً في أجزائه، ومعان في كلياته، ضمن وحدة بنيته الكونية (cosmosstructure)، ولكن، ما هو دور الإنسان حصراً في قضية المعنى؟ الإنسان لا يخلع على الواقع "الوجود" معنىً قط، وإنما يستمد منه حقيقة المعنى، من ضمنه معنى وجوده بالذات، ويغدو العقل المتأمل بالقيم العليا للخلق الوجودي مرآة العالم، ومن البدء الأول لانبثاق المقدس، كانت الأخلاق مقرونة بنزوع (tendency) الرغبة، والرغبة مقرونة بالجسد، وعلى ضوء المقترن، تم وضع قيم المثال الأعلى، المكون من جملة القواعد والمشرعنات واليقينيات والمحرمات.. الخ.

التأمل في الإحداثيات الجسدية وما يتجلى عنها من دلالات، تفكك رموز منعرجات التعابير وتحولاتها، وترفع المستتر الجوفي إلى السطح "الطوبوغرافي" للجسد، وأن اجتراح تجربته في البناء المشهدي الروائي والتراجيدي الثقافي، يدفعنا إلى تأمل الأسباب التي دعت "الوعي التحريمي" إلى خلق قواعد أخلاقية، أو منظومات ثقافية خلاصية، وقد أشار "**غيورغي غاتشيف**" إلى هذه القضية بقوله: "إن أولى لحظات العمل والوعي، هو في الوقت نفسه، استيعاب وإدراك جمالي للعالم"(١).

الجمالي في الجسد الروائي

وظف الجسد الوصفي ــ إن جاز التعبير ــ في النصوص الروائية التي احتوت حمولات هائلة من فعاليات الجسد في صناعة شبكة الأحداث والوقائع الدراماتيكية والعروض المتنوعة ذات الدلالات المعانية والرمزية، واللعب في الإحساسات الجسدية والذهنية في الانسالات السردية للوقائع، ومحاولة استنطاقها، فلغة الجسد الروائي تنثال وفقاً لسيناريوهات أدائية تتطابق بجدائلية هارمونية مع "الحوار المناظر، (الديالوغ) (dialogue) بذا، تتكشف لنا صور وصفية مزدوجة التعبير، أعني تلازمية التخييل الصوري عند القارئ أو المشاهد مع التجسيد المسرحي أو التلفزيوني أو السينمائي.

يمتاز العمل الروائي بقدرته على تكثيف سيولة الأحداث المندلقة من مخيلة الروائي في رزمة من الرموز التعبيرية، وحضورية من القوليات المتناسجة، تستنطق أو تفكك التشفير الجسدي لمرسلات المستبطن، وتبثها إلى أبعاد واسعة، وفي هذه الحالة يسمح الجسد الروائي لفعالية المخيلة، السرحان في فضاءات مفتوحة، تتشظى بها الواعية الروائية في عالمي الجسد الخارجي والمستبطن الداخلي على نحو متسق، وأرى أن من مهام التعبير الروائي، ربط الدال الجسدي وتمثلاته بالأحداث المكثفة، وهذا الحبك الحكائي، أمر غاية في الصعوبة، كونه، يتعاور مع بنية ثقافية، ليست بمعزل عما تصوغه أنماط الخطابات الإبداعية في الوسط الاجتماعي، والعمل على إثراء هذه البنية داخل المنظومة المعرفية أو الثقافية نفسها، تساوقاً مع سيرورة فهم واستيعاب حقائق الوجود، والمحافظة على استمرارية الحضورية في عالم الوجود المعيوش.

الجسد الروائي يختصر المسافات والأزمان والأماكن عند الإفصاح عن "سيناريوهات" الجسد، وهذا ما تفتقده كثير من فنون التعبير الأخرى، ومن الملاحظ، أن التخييل الروائي، يتقمص الأشخاص المحورية في صناعة الحدث الدرامي المتصاعد، فضلاً عن مصاحبة الحدث المجسد في عملية الاشتغال على احتباك المنسوج الأدبي في نول المخيلة، والذي يرمي من ورائه، إبراز فعالية الجسد الآدمي في الأداء التناغمي للأحداث، وضمان وحدة نصية متواشجة في متن الخطاب الروائي من جهة، وإمكان تظهير الكثافة الجمالية الكلانية، وتحقيق الاشتغالات العبقرية على زم رزمة المنتوج الإبداعي في وحدة متكاملة من

الأنساق المعرفية والمستويات الأخلاقية والمثالية القيمية والصياغات الفنية والجاذبية الصورية، سواء في رواسم المبنى أو دلالات المعنى، من جهة أخرى.

لا جرم يلاقي المبدع الروائي صعوبة في عملية الإفصاح عن الستر التي تخفي فعالية الشخصية الروائية بين وصف لغوي لشخصية صورية جامدة، وتوظيفها في سياق مسرود الحدث، وتفعيل سيرورته الزمنية، ومن ثم نفخ روح الحياة في تعابيرها، وكشخ الستر عن متخلقات الدال المعاني المراد عرضه.

يطوع السرد الروائي الجسد بواسطة رؤى إبهامية، تسبغ عليها طابعاً جمالياً فتونياً وانتشائياً، حينما يدغدغ أجواف المشاعر، وينقلها إلى أبعاد حلمية، كما تعترض السارد الروائي في المنسوج النصي صعوبة التوفيق بين الصورة الوصفية للمرئي النصي الملفوظ، وصورة المتجسد الحية، وتمثل القارئ الشخصية التطهيرية، والمهارة والحذق في قدرة "الانسيال السردي" على الانسراب في أخاديد تضريسية الجسد وشعابها، محاولاً نقلها إلى سطوح المخيلة، أو تغلغلها في طوايا النفس، كما وصف "**ميشال فوكو**" الحفر في ثنيات الجسد "الأركيولوجيا".

إن البحث الروائي في أجواف الذات المبدعة أو المتلقية، هي البحث عن مطامير حضارة الجسد، والعودة إلى تاريخانيته العريقة، والإفصاح عن سيناريوهاته، كما أسماها "**دوسارتو**" الأمر الذي يمنح الروائي حرية منفلتة من رقابة أو سلطة الأنا الذي يحد من وصف حقائق الجسد، وتخصيب لغة الجسد في توصيف الحدث الدراماتيكي، وتجسيد الصراعات المرهصة في الحدث لتحقيق حضورية الذات.

إن تفجير كتلة وحدة الأنساق في التركيب الصياغي عن طريق توظيف خطاب "الجسد البطل" في الحدث الروائي، يحرر النص من قابلية المشروط القاعدي المؤطر، ويمنح الجسد بعداً قيمياً جمالياً ومعرفياً، وأن ما ينسحب على فن الشعر، ينسحب على فن الروي، فـ "الرومنتيكية" في الشعر الحديث، حطمت "قواعد المعيارية" فحققت حرية الكلمة في المعنى والصورة، قال "**بول فاليري**" [١٨٧١ ــ ١٩٤٦]م: "إن الرومنتيكية" ألغت عبوديتها الخاصة، والتسلسل في الأفكار، وكسر التسلسل في الخطاب"(٢).

وسعى الفكر الغربي برمته نحو كشف المستور عن البعد الجمالي المعقلن اللائذ خلف غلالات المحرم والإيهام والرمز، التي مضت بثقافة الإنسان الحداثي نحو عالم التغريب الجانح، والسبحان في لجج الخيال والأحلام، خارج الواقع المعيوش.

حاول البطل الجسدي في المسرود الروائي أن يمأسس بنية شخصية وتاريخية وعلمية وفنية وروحية، تعبر عن التجربة الإنسانية بشموليتها، ولم يتقيد بمعياريات وارتهانات ومقاسات تحد من انطلاقة مخياله الفني الإبداعي في كشف حقائق الواقع، دونما أن يفقد الأسلوب بريق الألوان الإيحائية والإيهامية والذوقية.

إن اللغة الجسدية ليست تعبيراً عن شيء، بل إنها تعبير عن دال على شيء ما بذاته، وعلى حد قول "**جان بول سارتر**" [١٩٠٥ ــ ١٩٨٠]م في حديثه عن لغة فن النثر في كتابه "ما الأدب": "إن الكلمات قبل كل شيء ليست بأشياء، بل هي ذات دلالة على الأشياء" وأرى أن السرد ليس دالاً على شيئية الجسد، بيد أنه تعبير دال عن المعنى المستفيض عن الجوانية التي يظهرها الجسد بلغة تعبير أدائي عن شيء ما، ولا يعني أن الجسد أداة تعبير لغوي، بقدر ما هو لغة تعبير بذاته، كونه ينماز بسيميائية "إشارية" دلالية بذاته، ولهذا فإن "السيمائية الأدبية" في الروي، هي من أوسع التعابير الإبداعية التي تنماز بنظام من العلامات الجمالية، غير قابل للتأويل السيميائي لكثرة الاسقاطات الأفهومية التي تشبع النص بالامتلاءات القيمية والمعرفية التطهيرية.

تعرض الفن الروائي الغربي لإشكالية "الجنس" حول عدم طرح هذه القضية الحساسة، من حيث هي أحد المحرمات التي تحد من شطط الوصف والخيال والتشبيب والتشهي في مسروديات الروي، ولما لها من خلفيات دينية واجتماعية، ومحاولة خرق هذا "التابو"، والدعوة إلى تحرير الخطاب الروائي في الفعل الكتابي.

مهام الجسد في أداء الدرام الشعائري:

الرقص إيهام دال، ومن مهامه، إبراز مختلف تعابير الجسد المرمزة في دلالات الأداء التعبدي، أثناء ممارسة الطقوس أو الرقى القدسية، وقد تعددت في هذا الحقل الواسع، الدراسات المتخصصة في "مورفولوجيا الجسد" وكان أول تعبير راقص في اللغة البدائية "الوحشية" لـ "مورفولوجية الجسد" هو تقليد حركة الفرائس لاصطيادها، بغاية تأمين القوت، وأول حركة محاكاة راقصة، اندرجت تحت أفهومات الوعي الفني والعبادي، هي تقليد النار، واتسعت مساحة المخيال في إبداع لونيات ضخمة من أشكال الأداء الجسدي وأزعم أن الرقص، أو محاكاة تعبير درامي في تاريخ لغة الجسد ذات الأفهوم التعالقي، واعتبر أول محاكاة للإله المفترض، وأن الغاية من

الرقص، هو خلق إيهام دال، والرقص أول تعبير درامي، وعلى وجه التحديد في بدايات تشكل المخيال الأسطوري، وبروز ملامح الفن التعبيري، وسحرية الأداء الذي يتشاكل مع الذوقيات الجمالية والوجدانيات الأناسية، وبما يليق بالمقامات الإلهية، سواء في حالات التضرع أو فعل الخير أو تحرير النفس من جريرة الخطيئة أو تقديم القرابين والنذور بدافع "التطهير" أو خلاص الجسد والروح معاً من ربقة الخوف، وباتت الشعائر في الطقوس المقدسة، سواء في المآتم الجنائزية أو الخصب أو الانتصار في الحروب أو في الاحتفاليات المسرحية أو الكرنفالات الشعبية، بعد مضي أزمان، محرمة، فأقصي الرقص والتعري المشهدي، وسقطت المتعة الشهوانية أو الانتشائية للانثناءات الجسدية، وأعتقد، حدث تحول من صورة الغنج عند الأداء الجسدي في الإيقاع الموسيقي إلى صورة التشبيه الجسدي أو الوصفي في فن الشعر، واحتوت أنساق إيقاعاته ألحاناً تثير نزوعات جنسية بتعابير أخرى، بدلاً عن التشخيص (consretion) أو التجسيد المجسم في حالات التعابير الحية، واتخذت رموزاً "شيفرات" تتناسج مع شبكة الأنساق التصويرية أو الشعرية أو الروائية ــ أتيت آنفاً على ذكر التميز في التجسيد الروائي ــ لتحقيق التطهير، والفلتان من سطوة رقيب "الأنا القيومية".

موضع الجسد في تعددية العبادات

من الملاحظ كانت المجتمعات القديمة في الشرق والساحل السوري ومدائن الإغريق ومصر وبلاد ما بين النهرين، وحتى الهند، تتشابه في صور النزوع الديني العبادي، وتتقارب في أشكال ممارسة الطقوس التعبدية، وليست الذكورة أو الأنوثة إلا كوائن إنسانية لا تمييز بينهما، ونرى آلهاتهم متعددة بتعدد الموجودات الطبيعية (نبات، حيوان، مطر، زلازل، براكين، أجداد، إله واحد... الخ). وأن مخاوفهم ورؤاهم وشعائرهم متقاربة، بيد أن الدافع "الأيروسي" الذكوري أفرز نزوعاً سيادياً، هو البطل "التراجيدي" السامي "الأنيموس" الذي يمثل عنفوان الذكورة الحرة، وتسيدها روحياً على الأنوثة، وسموها فوق مرتبة الآلهات الإناثية "النيما"، وكما أسلفت في الذكر حول الانقلاب "الدراماتيكي" الذكوري، الذي مسخ المقدس الأنثوي الأمومي منذ خطيئة البدء المقدس التي وردت في مسرود الأدبيات الأسطورية، وتمكن من ألغاء الطقوس العبادية والتقاليد الاجتماعية لعبادة الجهاز التناسلي الأنثوي، وإلزام الناس بعبادة الجهاز التناسلي الذكوري، بحجة أن طقوس الأمومة ضرب من العهر الفاسق، ومن ممارسات إباحية يحرم تعاطيها.

تجسد هذه التقاليد في مشهديات احتفالية، كونت الأرضية الروحية لـ "ذاكرة الجسد" سأعرض صورة طقس من هذه المشهديات الأسطورية يظهر على ساحة العرض رجل يتقلد هيكلاً، وثبت تحت إبطيه جناحان، له رأس امرأة ورأس رجل منتصبين على الكتفين، وله قوائم الماعز أو الثيران، وكان قد ربط من الأمام جهازين تناسليين، ذكر وأنثى، وتدل هذه العروض على نمط من أنماط العبادة "التوتمية" ونرى الرمز المتوخى من دفن **"أنتيغونا"** لجثة شقيقها **(بولينيكس)** خارج أسوار القلعة، خوفاًعليها من نهش الطيور الجارحة، وخشوعاً وكبرياء لهذا الجسد البطل المجندل بدمه، كما ورد في مسرحية "أنتيغونا" للكاتب الإغريقي **"سوفوكليس"** [٤٢٥ ق.م]. إن مشهدية الدفن في الواقع، تمتاز بمشهدية درامية من طراز رفيع، وتعبر عن تقليد شعائري ملفع بهالة قدسية "هيرا" (hira) التي حبلت بـ "أريس" (ares) وهي عذراء، بمعنى، ــ هذا ما أخمنه ــ أن الكائن يولد من رحم الأرض، ثم يموت، ثم يعود ثانية إلى رحم الأرض، ويدرك الإغريق أن الدلالة الأسطورية، تشير إلى أنه لا عودة للجسد الميت إلى ظاهرة الحياة، وإنما هي مرموز روحي يعبر عن الرحيل الأبدي للجسد إزاء السرانية التي تفوق مقدرة العقل على معرفة كنه الكونية.

التنسيب:

لا غرو في أن عمليات "التنسيب" التي بحث في تقاليدها العالم الفرنسي **"ميرسيا إلياد"** في مؤلفه "التنسيب والولادات الصوفية" هي من أنماط الاحتفاء بالجسد، ومحاكاته من خلال المتجسد القدسي.

يبدو لنا أنه عبر ممارسة الرقص، يتم استعادة صور مأساوية ماضية لأحداث أسطورية قديمة، تهدف منها، استعادة ذاكرة الجسد "التوتمي" لمحاكاة ما سلف، وابتغاء استعادة حضوريته في الذاكرة الجمعية، فالألم الجسدي، هو تجلٍ روحي وثقافي، يكشف عن راكد المستبطن.

على حب فعل الخير تحقيقاً لـ "لذة الفضيل" ابتغاء الاتحاد بالإله أي للخلاص من الدنيوي والاندغام بالقيمي الإلهي، وهذا ما نلمسه على وجه الخصوص في أنساق الخطاب الصوفي، يقول **"مارتن هيدغر"** [١٨٨٩ ــ ١٩٧٦]: "إن كل اتصال أو تعامل مع الموجودات، لا يتم إلا إذا خرج الموجود من تحجبه"(٣).

الفيضية:

اعتبر الفكر العرفاني أن الوجود فيض عن القدرة العلوية، ولا تختلف في نظرتها إلى المكون الوجودي عن نظرة **"أفلوطين"** [٢٠٣ ــ ٢٦٩]م

الذي رأى بقوله: "هذا الكون كائن حي واحد، يشمل في ذاته على كل حياة، وليس في وسع كل موجود أن يعيش وكأنه بمعزل، فما دام كل موجود جزءاً، فليست غايته في ذاته، وإنما في الكل الذي هو جزء منه"(٤).

لا يمكن أن يكون الجمال فوق الحسي، كون الجلال يأتي من فتون الأجسام القائمة للأشياء التي تتصف بخاصيتين، الصورة والجوهر، الظاهر والباطن، وأن ثمة علاقة تناغمية "هارمونية" (hermeneutigue) قائمة بين الصورة بوصفها فتوناً جذاباً، والجوهر بوصفه قيمة الفتون ولا يمكن أن يخلق المنقوص من الكمالي، أو يستفيض الفاني عن الخالد، فالجمال قيمة موجودة في فعل كوني لا ينتهي، وقد أصاب "**ابن عربي**" في كتابه "الفتوحات المكية" شارحاً مسألة مثيرة، أن الصورة الشبحية المنعكسة في النفس، هي عملية تحويل من اللازماني إلى الزماني، أي تحويل الإمكان إلى وجود بالفعل، وبذلك تم تحويل الصورة إلى مادة، ويجدر الإشارة إلى أمر ينبغي الانتباه إليه، وأرى أن الكمال، هو تناغم الخواص المكونة لبنية الشيء المجسم، الذي يعكس قيمة الجوهر التام على سطح المجسم، ويقول **الفارابي**: "إن الكمال الإلهي، كمال في جوهره، في حين أن ما سواه، كمال بالعرض"(٥).

إن الجمال يخص الصفة، والجلال يخص القيمة، والصورة تتخذ الظاهر الجمالي، والمضمون يتخذ الجوهر القيمي، وهنا يستحيل فصل أحدهما عن الآخر، فالصورة انعكاس متناغم عن التشكيل القيمي الذي يهندس الجمال، والجمال للثابت الكوني المستفيض عن المشيئة الإلهية، هو استفاضة صورة الكمال الكوني عن كمال القيمة الجلالية، وبذلك من غير الممكن فصل الجمالي الكوني عن الجلالي الإلهي.

لغة الجسد:

كثير من فلاسفة اللغة، طرحوا نظريات منقوصة الرؤية، وتصنموا ضمن دائرة ضيقة، وعز عليهم تفسير المؤتلق في فضاءاتها المتسعة، وحسبوا، أن المكان والزمان اللذان، يشكلان أهم نسقين في خصائص بنية اللغة، ضيقان رغم وساعتهما، فعزفوا عن تقصي هندسات الجمال في طوايا لغة الجسد، التي تشكل أهم صور وصفات ووظائف اللغة، وغفلوا عن انسيالات الفيض الفتوني الذي يطفئ برذاذ لطائفها جذوات الذاكرة الشائطة حنيناً إلى مواريثها العتيقة، وعجزوا عن تفجير فواق البوح العرفاني، للإرواء الروحي من الجمالية الصوفية التي تتحلى بها اللغة، وما زالوا سادرين في شعور استغرابي إزاء أطيافها النورانية الراعفة سحراً مشهدياً إبهارياً، ينوس متناغماً ما بين ذاكرة الله ووعينا اليقيني، وما يتناهى من تواترات إيقاعات موسيقاها المبهمة إلى آذاننا الوقرة، وغشاوة عيوننا تجاه الانسيالات المتلامعة من مضاء سحر الكلم المتشظي في عوالمنا، وتحاكينا من خلف حجب عقلنا المندهش منذ أسطورة البدء المقدس، وهانحن نتنطع بما تخلقه الوعي الفني التأملي، ونتباهى بأدبياتنا الباهتة، ونحن نرسف تحت ارتهاناتها المكبلة قوانا الروحية، ومحاولة إطلاق وعينا في عملية الكشف والبوح الوجداني والروحي، وتعرية الحقيقة من براقع أسمالها، والخلاص من مسكونية الجلال التعبيري المهيمن على الدواخل المبهورة بشعاع المؤسطر الذي لا يتورع لحظة عن إخماد أوار الجسد المتشهي للتعري، والبوح عن مكامن الحقائق المعرشة في محاريب الجمال الكوني.

حاول الفكر الفلسفي المعاصر بعث "العقل" التحليلي والتركيبي من أجداثه عبر "البنيوية" لـ "**فردناند دوسيسر وهوسرل**".. ومن اتبعهما من أصحاب هذا الاتجاه، وكذلك "التفكيكية" أمثال "**جاك دريدا**" و"**نيتشه**" وغيرهما.. وبعث الاستقراء والاستنتاج عبر "الدال" (significant) "والمدلول" (signifie) عند "**ميشال فوكو، ودوسارتو، وسوسير**..." وسبقهم في طرح هذه المفاهيم الفيلسوف الإغريقي "**أرسطو**" في القرن /٥/ ق.م، وما إلى ذلك من الدراسات الحداثية التي مرت إلى إعادة إنتاج الكلم بصياغات ومصطلحات ومفاهيم ثرة، ولكنها في حقيقة أمرها، لم تأت بجدية، وتبدت مجرد رؤى تعيد إنتاج نفسها، فبقيت تدور خارج السطح، ولم تتمكن من تطوير الخصائص القيمية لأشكال اللغة، وأسهبت في صياغة أفهومات صورية ظاهرية، واشد هذه التجارب نظرية "الظاهراتية" "الفينومونولوجيا" (phenomenlologie) الذي أسس أنساقها "**هوسرل**" [١٨٥٩ ــ ١٩٣٨]م، وهي مستقاة من الانفعالات المرافقة للحالات النفسية مقابل المعادلات الرياضية، واعتبر أن حركة الجسد ظاهرة "صورية" تتناظر مع الانفعال الداخلي "الجوهر" وأن وحدة تعالقهما، تعبر عن حقيقة المعنى المراد.

إن التزواج في عمليات الكشف عن المعنى من خلال انبجاس الحركة الدالة عن سطح الجسد الموشوري في السلوكيات، تنعكس أفهومات إدراكية، نستجلي بها معارف أفهومية من طقسية الجسد، وما يحبك من بنيات نصية تعبيرية من خلال الأنساق الإشارية بين الكائن الذي يتلقى منعكسات تعابير الجسد الموشوري، وبالتالي تتحدد جمالية المنعكس من خلال نسق الأداء المنضبط في نفعية السلوك، وهنا يحدث "الحفر" "الأركيولوجي"

عند **"ميشال فوكو"** [١٩٢٦ ــ ١٩٨٤]م في طوايا الدلالة الأفهومية، إلا أنها لم تتعمق في "جيولوجيا" المعنى الدلالي لمنعكسات اللغة الرمزية (كتابياً ــ نطقياً) ولا رمزية "الأداء الجسدي" (body perform) فهي أفهوم، يتولد عن أفهوم، ولا يختلف عنه في خصائص "الجين الأفهومي"، ولذلك تتكون مناسج من الأفهومات المتناسلة ذوات المعاني، وهي كما ذكرنا، توليد دوائر داخلية ضيقة متناسجة كخلية النحل، حيث تشكل شبكة معقدة من المفاهيم، تخضع لاشتقاقات متشعبة من أصل واحدي جامد، وهذا ما أشار إليه **"رولان بارت"** بقوله: "أن قرادة المنتج، تنبجس من المعنى الواحد، يستقر في أذهان أناس متعددين، بل من تعددية المعنى تثار في الذهن الواحد"(٦).

إن بؤس الجسد، يأتي من هيمنة السلطة الأنوية التي تجهد على حجب الأفهوم المنفتح على حرية المعنى، نتيجة حرصها على أن يظل المحتجب الأفهومي، ضمن المؤدلج الذي لا يتورع لحظة عن إعاقة الجسد من أداء الفعل التجسيدي للمجسد الوجودي في تقابلاته التعالقية، وانزياح خارج الدائرة الضيقة للأفهومات المشهدية المعبرة عن المنعكس الانفعالي، ويتعين التذكير، إذا كانت الاعتباطية غير مكشوفة في اللغة الكتابية، فهي ليست اعتباطية في اللغة الجسدية، بدليل، أن الرمز الحركي للجسد بمختلف إشاراته الإيمائية، هو دال كشفي عن مستور روحي أو نفسي أو عقلي، ولا يحتاج إلى كبير عناء للفهم، فالدال العضوي، أفصح من الدال الكلامي، بذا، توجب الاشتغال على كشف الغائب من الجسد تحقيقاً للمعرفة، وما أحوجنا إلى نظرية تأسيسية للجسد، والعودة إلى قدسنته، وعلى رأي **"فرويد"** "تأسيس أرثوذكسي"، والتفكيكية (deconstruire) لا تنحصر في خصائص اللغة القولية أو الكتابية في سائر أجناسها، بل تفكيكية العبارات الجسدية القائمة على تحليل الدلالة العضوية المحايثة للدلالة الأفهومية، والتأكيد على سلطة المعنى الجسدي الذي يحدد قيمته الرفيعة، ويفرض إهابه القدسي في الوجود.

الجسد في الخطاب العرفاني:

في البدء كان السؤال، قبل أن يكون البدء كلمة، والشيء الذي يحسن بنا معرفته، ما معنى الوجود، في حال عدم وجود الإنسان فيه؟ ولكن، عندما تقرّى الإنسان الغاية من خلق الإله للوجود، تبين له، أنه تعريف بماهية جماله الربوبي، يقول بهذا الشأن، المفكر العرفاني **"محي الدين بن عربي"** [١١٦٥ ــ ١٢٤٠]م في مؤلفه "الفتوحات المكيّة": "سبحان من خلق الأشياء وهو عينها" ويردف في مكان آخر: "أخرج الله العالم على صورته ليكون مرآة يرى نفسه فيها، لذلك أحب الله نفسه، فحب العالم من خلاله"(٧) وروى **البخاري** في كتاب "الاستئذان" عن رسول الله(ص): "إن الله خلق آدم على صورته".

وحده الإنسان الذي يتصف بقيمتين عن باقي الكوائن، فهو قيمة صورة لجسد، وقيمة جوهر لعقل محمول على الصورة، يقول "أرسطو" [٣٨٤ ــ ٣٢٢]ق.م: "إن الصورة تسوغ وجود الكائن، وجوهر كعقل يعبر عن الفكر الكمالي قيمة روحية، وأن القيمة متجسدة في الواقع تجسد الصورة في الهيولى".

يشير **"ابن عربي"** أن التماثل بين الإنسان والله ليس تماثلاً ذاتياً، وإنما هو تماثل مع صورة العقل المتجلي في العلم الإلهي، أي تماثل معرفي وليس جسمي، وهذا المعادل، قائم على مبدأ الوجود المجسم العياني، والتصور الذهني للقيمة الجمالية الناظمة كوعي إلهي متماه في خصائص الأشياء، والإله في نظر **"ابن عربي"** هو ظاهر وباطن، فظاهر في أعيان صور الموجودات وأهمها الإنسان، وباطن في تماهيه في بطون ذاته في حجب الأكوان، يقول: "لولا سريان الحق في الموجودات بالصورة، ما كان للعالم وجود"(٨). وأرى أن المحجوبية، أي كعلم أو قيمة أو عقل أو إدراك، غير ملموسة في المجسمات، ولكنها محسوسة في نظام حركة المجسمات، ومن ضمنها الجسد الآدمي، أي أن العقل البشري يظهر صورة الحقائق الإلهية من طوايا المجسمات.

إن الخيال يخلع على القيمة اللائذة خلف الصورة حكماً قدسياً، والقيمة هي ماهية إلهية ما فوق المحسوس، وليست هي الله بطبيعة الحال، بيد أنها روح عقلانية متماهية في المتجسد، وعلى وجه الخصوص الإنسان، والقيمة هي تصعيد الخيال للنفاذ إلى ما وراء الحسي عن طريق التأويل، وهذه من صفات التجلي العرفاني عند الصوفي، ورغم أن الخيال، أخلع على الوجود موجودية الإله في تعالقاته مع الكونية، فإن المعرفة المتراكمة، مستمدة من المقوّن القيمي للمتجسدات الكونية في أبعادها الجمالية والمعرفية والقيمية والعلمية والروحية غير الملموسة، بل هي حيثيات تثبت صحة التخيل والتأمل والتأويل في أن الإله، ليس حضوراً خيالياً في الوجود، بقدر ما هو وجود قيمي ووعي خلاق، والوجود مجلىً معرفياً "غنوصي" (gnostigues) يتعالق مع الحضور المتماهي للقيمة الإلهية في الشيء المجسم بذاته، ولهذا لا يخفق الخيال مهما ساح وانفلت خارج المدار الجسماني، بل سيظل المنتج لمخازين المستبطن الجسماني، أعني الإنسان بذاته، ويتجلى المستبطن عند الصوفي، في أن المعرفة، سرحان خيالي في أجواف الذات، وهنا تكمن فلسفة الخلاص من الجسدية والإبحار في التخييل حصر الفكر الإسلامي الجمال في الصورة

المجردة وليس في الصورة المجسدة، وأهمل جمالية وكمالية الجسد، ولم يلج عالمه التركيبي "العضوي" فالصورة عنده روحانية لا تشوبها الكثافة المادية "الجسمانية".

إن الجمال منقوص في ثقافتنا الروحية، لأننا نستبعد "اللذة" المادية ومنها العضوية بذريعة أنها قبح، فنعزف عنها ويتولى السرد الروائي تقشير اللحاء القيمي الأسطوري المكتسي به الجسد اللائذ بحياء، والمتواري خلف غلالة الدلالات الشفافة لعبقرية هذا المتجسد المتأمل بقداسة متجلية لبنية الوجود، لا قراءة "دوغمائية" تغريبية يتبعها المؤدلج اللاهوتي ـ والأفلاطوني الذي ينشد مدائناً فاضلة، غير أنه أسدل ستر الاحتشام التي حجبت الشفافية الجمالية لهندسة الجسد، وكبتت المعقلن التجسيدي الكامن في مظانات الأداء الخلاق الذي تتجلى به التجربة الصوفية المعرفية.

إن الإفصاح عن المسكوت أو المحظور من الكلام، حاجة يفرضها الوعي القيمي لبناء مدائن فاضلة تعاش، وأنها ترى الوجود من منظور جسدي جمالي، كما ينظر إليه من وجهة عقلانية تتملى الملكات المتعددة، يقول "**رولان بارت**": "تصبح القراءة في الخطاب العرفاني رغبة في الآخر وعشقاً للجسد"(٩).

إن الانطواء نحو الداخل، وكبت المنطوق الجسدي، وتعطيل آلية الأداء (perform)، حال دون تشظي التخييل التجسدي للمتشكلات الهندسية في رواسم المعماريات المعرفية والأدبية والفنية والروحية، بذا، يتوجب عدم السكوت على مكبوتية المنطوق الحاضن للخواص الجمالية، وفتح الدرف مشرعنة أمام تدفق الانسيال الجسدي الذي مأسس (axioms) من قبل، تاريخ الأساطير والديانات الشامل لطقوسها وشعائرها وفنونها وأناشيدها الخالدة.

اللغة الإشارية

ولابد هنا من إيلاء الفلسفة العرفانية المتصوفة أهمية، فيما يخص "طقوس الجسد (bodyritual) "في الخطاب العرفاني"، وأرى في رؤية "**ابن عربي**" أنموذجاً يتبع، من خلال دراسته المعمقة في كتابه "اللغة الإشارية".

صنف الجسد في نظر المشتغلين على فلسفة الجسد "(الجسد الإشاري) (الجسد العباري (الجسد الإيروسي) (الجسد الرغائبي) (الجسد الوجودي) (الجسد العرفاني) (الجسد الأقيانوسي).. وبين "**دوسارتو**": أن الخطاب العرفاني مستغرق في معجمه الجسدي، وأن وظيفة العرفان، تجسيد (somatise) كل ما يقع تحت رؤيته، فهو يترجم إيقاع المعنى بفهرس جسدي".

الجسد وسلطة العرفان:

اهتم الخطاب الصوفي بجغرافية وتأريخ وبيولوجيا الجسد، وأكثر من حفر في مطموراتها، فلسفة "عرفان السلطة" عند "**ميشال فوكو**" [١٩٢٦ ـــ ١٩٨٤]م و"سلطة العرفان" عند "**ميشال دوسارتو**" [١٩٢٥ ـــ ١٩٨٦] وما بينهما من الإشارات الجمالية في ثقافة الجسد، ويثني "فرويد" على أنواع الخطاب بتصنيفه، أن الخطاب الصوفي هو الجسد وثيق الاتصال بالتحليل النفسي، ورأى "**دوسارتو**" أن المتصوف يجد مع الجسد لغته الاجتماعية قبل أن يجدها في النزوع الروحي في العصر الوسيط.. وقال: "كنا ندمر الجسد لحساب المعنى، ونعطي الأولوية للدلالة الروحية على حساب الظواهر الجسمية" ويقول أيضاً: "المتصوف يجسد (somatise) فهو يترجم إيقاع المعنى بفهرس جسدي، إنه لا يلعب فقط بجسده، إنه لعبة بين يدي جسده"(١٠).

يقول "**هنري كوربان**" في مؤلفه "الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي" : "إن المتصوف يعبر عن تجربة في فضاء يروحن ما هو جسدي، ويجسد ما هو روحاني "إن اللغة المستخدمة في الخطاب العرفاني، هي لغة الجسد قبل لغة الروح، والوله الذي يتطلع إلى الاندماج والتعشق بالماهية الإلهية، لا ينفصل عن الإحساس الداخلي، والوعي المتجلي الذي ينبعث من حمأة الجسد، لا يتورع من اتخاذ المرأة طاقة عشق "إيروسي" للتجلي، واستحضار الرؤى الخلاقة في لغة الخطاب العرفاني المتصوف، أو كما يتصورون "تلازم إيروس الجسد وجمالية الحرف"، ومن هنا يتشظى الوعي الفني في السرد الروائي والأداء الدرامي، ويقوم بعملية التخليق الإبداعي الألمعي.

المصادر:

*__الأنوية__: مصطلح يعني كل قوى تنتقد سلطة فوقية ـ أنا فوقية ـ قوامة وملزمة في الأرض، ومتنفذة روحياً أو زمانياً، ولا يعني المصطلح المذكور "الذات الإلهية" ـ الحي القيوم.

١ـ الوعي والفن ـ **غيورغي غاتشيف** ـ ص ١٢ ـ تر.د. **نوفل نيوف** ـ عالم المعرفة /١٤٦/ الكويت.

٢ـ **جون كوهين** "بنية اللغة الشعرية" ص ١٩٣ ـ تر. **محمد الولي ومحمد العمري** ـ ط/ دار توبقال.

٣ـ **مارتن هيدغر** ـ نداء الحقيقة ـ تر. **عبد الغفار مكاوي** ـ ص ٣٤.

٤ـ "**أفلوطين**" ـ **خالد غسان** ـ ص ٢٦٠/ ٢٦١ ـ منشورات عويدات ـ بيروت.

٥ـ ورد في كتاب "البنية الجمالية في الفكر العربي ــ الإسلامي" د. **سعد الدين كليب** ــ ص ٨٥ ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ٢٠٠٦م.

٦ـ ورد في مقال د. **محمد أحمد الخضراوي** ــ "هندسة النص" ص ٦٩ ــ كتابات معاصرة عدد /٣٣/ بيروت.

٧ـ **ابن عربي** ــ "الفتوحات المكية" ــ ص ١٢٥ ــ تحقيق وتقديم د. **عثمان يحيى وإبراهيم مدكور** الهيئة المصرية للكتاب ــ وزارة الثقافة ــ القاهرة ــ عام ١٩٧٢.

٨ـ **ابن عربي** ــ فصوص الحكم ــ ص ٩٦ ــ دار الكتاب العربي ــ **أبو علاء العفيفي** ــ بيروت.

٩ـ ورد في مقال "التصوف العرفاني" **محمد الزين شوقي** ــ كتابات معاصرة ــ ص ٨ــ عدد /٣٥/.

١٠ـ **ميشال دوسارتو** ــ مقال "الخطاب الصوفي، نص حركة الجسد" كتابات معاصرة ــ ص ٥٠/ ٥٨ عدد /٤٤/ تر. **محمد شوقي الزين** ــ بيروت.

q q

المتحـــــــرك والطاقــــــــة الإيحائيـــــــة والإشراق

(هاجس الإدهاش في حركة الحداثة الشعرية)

q فوّاز حجّو *

ارتبط مفهوم الإدهاش أول ما ارتبط بحركة الحداثة الشعرية، وقد طرح هذا المفهوم بقوة كمصطلح جديد لافت للنظر لدى شعراء الحداثة، وظل يتردد في الأوساط الأدبية، حتى أخذ مكانه في الحركة النقدية، ووضع موضع التطبيق، بعد أن تبلور مفهومه في الحركة النقدية التي رافقت الحركة الشعرية المعاصرة. وقد تنافس شعراء الحداثة في مضمار الإبداع لبلوغ الإدهاش في شعرهم، حتى شكل هذا الإدهاش هاجساً قوياً لديهم.

وهو بلوغ ذروة الفنّ والإبداع والتميّز، وكثيراً ما يعبر عنه بالتوهج الذي ارتبط مفهومه بالحداثة فقيل (أوهاج الحداثة) على حدّ تعبير الناقد (نعيم اليافي) في كتابه الذي يحمل هذا العنوان. وإن الإدهاش اللافت للنظر طموح مشروع يتطلع إليه كل أديب ليصبح أدبه محط الأنظار، وهو يشكل عنصراً حيوياً لجذب المتلقي وجعله متابعاً لأدبه، ومنتظراً منه كلّ جديد يحقق شرط الإدهاش،

على أن لا يكون هذا الإدهاش زائفاً ومفتعلاً، وهذا ما جعلنا نصفه بالإدهاش الحقيقي، ويمكن أن نقول إن عنصر التشويق، أو عنصر المفاجأة ينضوي تحت هاجس الإدهاش، وكثيراً ما نجد عنصر التشويق يرتبط بالأدب السردي أو الدرامي، أو

الملحمي، وخاصة فيما يسمى بالذروة أو العقدة، وكذلك في القفلة. وفي هذه المسميات يبلغ العمل الأدبي ذروة التوتر أو بؤرة الإشعاع. وبالمقابل نجد الإدهاش في قصيدة الحداثة متمركزاً في كل مفاصل القصيدة، فقد يكون في مقدمتها، وبذلك يشكل عنصر جذب لقراءة القصيدة إلى آخرها، ولا ننسى أن القصيدة العربية القديمة كانت أكثر ما تعنى بالمطلع، الذي يعد ملمحاً مميزاً لها، وعنواناً تعرف به قبل شيوع العنونة للقصيدة، أما قصيدة الحداثة فقد تجاوزت ذلك، وجعلت مركز ثقلها في قفلتها وليس في مطلعها، وبذلك قلبت المفهوم رأساً على عقب، وأصبح جل اهتمامها أن تقول مقولتها، وتفجر توترها في قفلة القصيدة. ويمكن أن نعد هذا التوهج بالتوهج الأساسي، وهذا يعني أن ثمة توهجاً في سياق القصيدة وفي مفاصلها، ويتجلى في الإبهار بالتقنيات الفنية التي تتألق فيها القصيدة، وتظهر فيها التماعات وإشعاعات قد تصل إلى حد الإشراقات التي تحسب لمبدعيها. وربما تكون فيها الالتماعات طارئة أو عابرة، وعندئذٍ لا يعبأ بها، ولا تشكل توهجاً ذا قيمة.

وإن الإدهاش قائم على المفاجأة، حيث يباغت المتلقي باللامألوف، وبكل ما يخترق السائد، والإدهاش جزء لا يتجزأ من (صدمة الحداثة) لأنه بشكل أو بآخر يساهم في إحداث هذه الصدمة، وهو بالتالي يثير العجب والإعجاب، وهو أيضاً يثير التساؤل، ويحرض على التفكير، ويدعو إلى إعادة النظر، وهو في النهاية يقلب الحسابات ويغير المفاهيم والقناعات، وغالباً ما يكون الإدهاش خارج دائرة التوقعات.

ويمكن أن نصف الإدهاش بأنه روح الشعر أو الطاقة الإيحائية الموحية فيه، وهي طاقة متجددة متحركة، وأقرب ما تكون إلى طاقة الخلق والإبداع، وهي تشكل جذوة الشعر المتألقة التي لا تحتاج إلى مزيد من المؤشرات إلى وجودها في النص الشعري، وهي التي تجعل الشعر شعراً، وبغيابها يفقد الشعر قيمته، ولا بأس أن نقول هي الشعرية في الشعر، وعلى هذا الأساس يمكن أن يصبح الإدهاش معادلاً للشعرية، وإن الشعر حين يكتنز بالشعرية يصبح أكثر إدهاشاً وتألقاً.

وإن الإدهاش في النص الأدبي أشبه ببؤرة الضوء أو لحظة التنوير، ولهذا وصف بالتوهج، وذلك لأنه يحدث التماعات في سياق النص هي أشبه بالومضات، وقد يكون الإدهاش في الذروة، وقد يكون في القفلة، وكثيراً ما يكون أشبه بصعقة البرق، أو شحنة التيار الكهربائي. ولذلك بإمكاننا أن نقول: حيث توجد الشعرية يوجد الإدهاش، ونحب أن نضيف بعض الخصائص الأخرى للإدهاش تجعله مختلفاً عن الشعرية، حتى لا يتطابق المفهومان تماماً، وأهم تلك الخصائص التي تجعل الإدهاش في مقام أسمى في الشعرية هي أن يكون الإبداع نوعياً واستثنائياً ومتفرداً، فقد توجد شعرية ولا يبلغ الشعر تلك الخصائص التي ترتقي به إلى قمة الفن، ولا بأس أن نقول إن مفهوم الإدهاش أكثر أغراء وإثارة وجاذبية من مفهوم الشعرية. كما يمكن أن نقول: قد توجد الشعرية في النص الشعري ولا يوجد إدهاش، أما إذا وجد الإدهاش فتوجد الشعرية، ومن هذا المنطلق يصبح الإدهاش في مقام أعلى من الشعرية. ويذهب صاحب كتاب (الإدهاش في الشعر السوري المعاصر) إلى أن الإدهاش لا يرتبط بالضرورة بكل ما هو جديد أو غريب، أو غير مألوف، وإنما يرتبط لديه بكل ما هو جميل يخلف في النفس أثراً طيباً، ويذهب أيضاً إلى أن الإدهاش يعد من أهم روائز القصيدة، وبذلك فهو يجعل الإدهاش شرطاً أساسياً في فنية القصيدة، كي يرتقي الشعر عن مستوى النص الذي لا يثير الدهشة، ويؤكد المؤلف أن الإدهاش يساهم في جذب المتلقي لاكتشاف عوالم جديدة في النص لم يعهدها من قبل، كما يكتشف جماليات جديدة مع كل قراءة، وإعادة القراءة، نظراً لما يختزنه النص المدهش من دلالات فنية غنية.

وبالمقابل فإن من أنواع الإدهاش: الإدهاش المفتعل، أو الإدهاش المجاني، وهذا النوع من الإدهاش يوهم بأنه حقيقي، إلا أنه إدهاش زائف ومزيف، وذلك لأنه إدهاش يغلف الخواء، وهو إدهاش لا جدوى منه، ولا يعول عليه، وأقل ما يقال فيه إنه إدهاش مخاتل، يعمل على خداع المتلقي، ومنه إدهاش (خالف تعرف)، وهذا النوع لا طائل منه، وسرعان ما يخبو بريقه، وتنكشف عورة النص بزوال هذا البريق.

ولا بأس أن نذكر بعض الذين عرضوا لمفهوم الإدهاش، ونبهوا إلى ذلك النوع المفتعل منه، الذي

---

* شاعر وباحث من سورية.

تشتم منه رائحة القصدية، ومنهم: الشاعر **مصطفى أحمد النجار**، الذي وصف مثل هذا النوع بأنه (الإدهاش من أجل الإدهاش) وأظن أن الآخذين به وقعوا تحت تأثير مقولة (الفن للفن). تلك المقولة التي أطاحت بغائية الفن ودعت إلى التحرر منها، لكي لا يبقى للفن إلا الغاية الجمالية. فقالوا (لا غاية للفن إلا الفن)، وهذه المقولة هي رد فعل على الأيديولوجيات التي خنقت صوت الفن في الأدب وأدلجته، وجعلت معيار القيمة الجمالية فيه في التزامه بأطروحات الأيديولوجيا.

والإدهاش على أنواع، ومن أنواعه: إدهاش المفارقات، ومنه إدهاش التضاد، على حد قول الشاعر (والضد يظهر حسنه الضد)، وعلى حد قول المثل (شر البلية ما يضحك)، ومن أنواع الإدهاش ذلك النوع الذي يأتي من المبالغة والتهويل، ونوع آخر يأتي من الجرأة غير المعهودة، ومن أنواع الإدهاش: الإدهاش العجائبي، الغرائبي، ومنه ما يكون من نوع الخوارق، وكثيراً ما يتولد الإدهاش من العوالم الأسطورية.

والإدهاش قد يكون عرضياً أو طارئاً، وسرعان ما يزول لمعانه، مثله مثل (الفلاش) ما إن يتوهج حتى ينطفئ، ولا يترك أثراً يذكر، وذلك لأنه إدهاش محدود، أو آني، وعلى عكسه الإدهاش الذي لا يزول أثره بزوال توهجه.

والإدهاش ذو قيمة جمالية فنية، على صعيدي الرؤية والتشكيل الفني. وجماليات الإدهاش تتجلى في قدرته على تعميق إحساسنا بجمال الشعر. وللإدهاش فاعلية السحر، أو هو السحر بعينه، وأظن أن قول النبي r: [إن من البيان لسحرا] هو مؤشر مبكر للدلالة على الإدهاش في الأدب، فهذا القول يشير إلى نوع خاص من الإبداع في البيان، ولذلك استخدم (من) التبعيضية، فليس كل البيان يرتقي إلى ذلك السحر الذي قصده النبي r وإنما بعضه الذي له مفعول السحر، ثم أليس في السحر الحقيقي إدهاش؟ وحين يرتقي البيان إلى ذروة الإبداع أليس هذا الارتقاء يبلغ غاية الإدهاش؟ من أجل ذلك كله رأينا أن هذا القول أهم مؤشر للدلالة على الإدهاش في الأدب، وذلك لأن البيان حين يسحرنا ويسيطر على مشاعرنا وتفكيرنا وخيالنا يدخل في دائرة الإدهاش.

وإذا عدنا إلى القرآن الكريم لتأصيل مفهوم الإدهاش يواجهنا إعجاز القرآن وبيانه وبلاغته بنماذج تطبيقية للإدهاش، ولا أدل عليه من ذلك الموقف الذي صوره القرآن لنبي الله **إبراهيم** وهو يحاور ذلك الذي كفر وادّعى إحياء الموتى ــ ويقال إنه النمرود ملك بابل ـ وذلك بقوله تعالى: **(**ألم تر إلى الذي حاجَّ إبراهيم في ربّه أن آتاه الله المُلك، إذ قال إبراهيم ربّي الذي يحيي ويميت، قال أنا أحيي وأميت، قال إبراهيم فإن الله يأتي بالشمس من المشرق فأت بها من المغرب، فبُهتَ الذي كفر**)** البقرة ٢٥٨. وهذا عين الإدهاش، ففي نهاية هذا الحوار مع (الذي حاجّ إبراهيم في ربه) نجد فيه إبراهيم قد أفحم محاوره، وإن عبارة (فبُهتَ الذي كفر) تصوّر حالة الذهول التي أصابت ذلك الكافر من قوة حجّة **إبراهيم**، وما هذه الحالة إلا حالة إدهاش انعكست على النص، وشكّلت بؤرة إشعاع مضيئة ولافتة للنظر.

وإذا عدنا إلى شعرنا العربي القديم فإننا نجد فيه ما يعرف بالإدهاش، ولا بأس أن نشير إلى بعض النصوص للتدليل على وجوده، وبما أن الإدهاش لافت للنظر، فإن وجوده في شعرنا القديم لفت الأنظار إليه عبر العصور، وتوقف نقاد الأدب على نماذج باهرة منه، وأشاروا إلى قيمته الفنية، واستمرت حالة الإعجاب بتلك النماذج إلى هذا اليوم، فإذا أخذنا مثالاً على ذلك قصيدة **البحتري** السينية المشهورة، فإننا نجد فيها بيتاً من الشعر، بلغ فيه البحتري ذروة الإبداع أو ذروة الإدهاش، وهو قوله:

يغتلي فيهم ارتيابي حتى تتقرّاهم يداي بلمس

فهذا البيت وصف بأوصاف مختلفة منذ القديم حتى الآن، فمن قائل (هو بيت القصيد)، إلى قائل (هو أشعر بيت)، إلى قائل: (هو أجمل بيت)، إلى قائل: (هو عين القصيدة)، إلى قائل: (هو بيت الإثارة)، على حد تعبير **(عمر أبو ريشة)**، في العصر الحديث، وقد وصفت الأبيات التي تناقلتها الركبان، وشرقت وغربت، بـ (الأبيات السيارة) ومن هذه الأبيات (أبيات ذهبت مثلاً)، ومنها أبيات تمثلوا بها لما فيها من حكمة، فتناقلوها على أنها (أفضل ما قيل في الحكمة)، ووصفت بأنها (أشعر الشعر)، وقالوا (أشعر بيت قالته العرب...)، ومثل هذه الأبيات تمتلك قدراً لا يستهان به من الإدهاش.

وكل من حاول القيام بوضع مختارات شعرية منذ القديم، حرص على أن يختار النماذج الشعرية المتألقة التي بلغت ذروة الفن الشعري، تلك النماذج التي تناقلتها الأجيال وأبدت إعجابها بها أكثر من غيرها، وهذا ما جعلها أكثر خلوداً وبقاءً، وذلك لأنها تحتفظ بتوهجها وإدهاشها، وهذا ما حقق لها استمرارية عبر العصور، وصلاحية لكل الأزمنة، فهي لا تموت بزوال عصرها، وإنما تمتلك الصلاحية الإبداعية لتصبح عابرة للعصور وملبية لحاجات الناس في كل عصر. وحين حاول **أدونيس** القيام بوضع مختارات من الشعر العربي قام باختيار ما هو مدهش أو ما هو نوعي واستثنائي في شعرنا العربي على حدّ ذائقته ورأيه، وتمكن من جمع ثلاثة مجلدات صدرت تحت عنوان (ديوان الشعر العربي)، وكان معياره الفني يختلف عمن سبقه من أولئك الذين قاموا بوضع مختارات شعرية مثل أصحاب الحماسات في سالف العصور.

ونذكر مثالاً على الإدهاش في شعر **عمر أبو ريشة**، الذي عرف بقصائده التي كان يحاول أن يجعل نهاياتها مدهشة، بحيث تكون أشبه بقفلة القصة التي تحتفظ بإدهاشها إلى اللحظة الأخيرة فيها، وقد أطلق **عمر أبو ريشة** على البيت الأخير من تلك القصائد تسمية (بيت الإثارة)، وفي ذلك يقول:

هي والدنيا وما بينهما

غصصي الحرّى وأهوائي العنيدةْ

رحلة للشوق لم أبلغ بها

ما أرتني من فراديس بعيدةْ

طال دربي وانتهى زادي له

ومضى عمري على ظهر قصيدةْ

وقد بلغ ببعض الشعراء حين سمع بيتاً مدهشاً أن عبر عن إعجابه بهذا البيت بالسجود، وحين سئل عن موقفه قال (إنها سجدة الشعر) وإذا كان هذا البيت مدهشاً فإن ما هو أكثر إدهاشاً منه سجود الشاعر له، الذي بلغ منه التأثر مبلغه، وترجم إعجابه على هذا النحو المدهش.

وبما أن النص الشعري موجه إلى المتلقي، فإن المبدع يتوجه إلى ذلك المتلقي بخطابه الشعري، ويحاول أن يخلق نوعاً من الجاذبية في نصه لتحقيق التفاعل، فيلجأ إلى الإدهاش. ويتوقف الأمر على قدرة المتلقي على التفاعل، وبالتالي على مستوى هذا المتلقي، وبما أن المتلقي على مستويات. وبين متلقٍ وآخر تفاوت، فإن مستويات التلقي تتفاوت، وهذا ينعكس على تفاعل المتلقي مع الإدهاش.

والإدهاش جزء لا ينفصل عن متعة الأدب، بل هو قمة المتعة، وقد عبر عنه **(رولان بارت)** فيما عبر بـ (لذة النص)، وربط اللذة بالمتعة، إن لم نقل ساوى بينهما.

ولذة الأدب لذتان: لذة جمالية، ولذة معرفية، وتقدم اللذة الجمالية على اللذة المعرفية، كما يقدم الشكل على المضمون، وذلك لأسبقية الفن على الفكر في الأدب.

ويحتل الإدهاش في النص موقعاً (استراتيجياً)، فهو يتمركز في مقدمة القصيدة، وفي قفلتها، وفي مفاصلها، وخاصة في القصيدة المقطعية، فيكون معادلاً للذروة أو العقدة.

وهناك من يربط بين الإدهاش واللامعقول أو اللاوعي، ويظن ظناً أقرب إلى اليقين بأن أدب اللامعقول يحقق الإدهاش بشكل أو بآخر، وانطلاقاً من هذه القناعة، يلجأ بعض الأدباء إلى التوسل باللامعقول لبلوغ الإدهاش، ومن هذا المنطلق تسللت السوريالية إلى الشعر العربي المعاصر، لأنها اقترنت بأدب اللامعقول، فوجدنا في حركة الحداثة الشعرية توجهاً إلى السوريالية من خلال عدد غير قليل من الشعراء، الذين طرقوا أبواب الحلم تارة، وأبواب الهذيان والهلوسة تارة أخرى، للوصول إلى اللامعقول، وبالتالي لتحقيق الإدهاش، ومن هذه الأبواب تسلل الغموض والإبهام إلى القصيدة المعاصرة، حتى أصبحت القصيدة مجرد هلوسة وهذيان، والولوج إليها أشبه ما يكون بالدخول إلى نفق مظلم، لا تعرف إلى أين ينتهي بك.

وإن الشرط الأساسي للإدهاش الحقيقي أن يكون نابعاً من النص، ومندغماً فيه. ولقد فهم الإدهاش فهماً خاطئاً، فبدلاً من أن يكون عنصر جذب، أصبح لدى كثير من الشعراء عنصر تنفير انطلاقاً من الفهم الخاطئ لمفهوم (صدمة الحداثة)، وهذه الصدمة التي يراد منها صدم القارئ أو المتلقي ليغير مفاهيمه القديمة للشعر إلى مفاهيم جديدة، تحولت إلى مسار آخر فصارت صدمة له عن

الأدب، أي صارت أشبه بالصدمة النفسية، فتحولت إلى مفهوم معاكس، وشتان بين المفهومين. وترتب على هذا الفهم أن تحول مفهوم الإدهاش إلى فهم مغرق في الشكل والشكلانية، وبدلاً من أن يساهم الإدهاش في الخروج من أزمة القصيدة المعاصرة، ساهم في تفاقم هذه الأزمة، فزاد الطين بلة، ومرة أخرى، يتحول الإدهاش، إلى لعبة فنية ترمي إلى الإبهار الشكلي، وهذا ما جعل تلك اللعبة، لعبة شكلانية لا أكثر. وبعض كتاب شعر الحداثة، الذين أقدموا على صدم المتلقي، انطلاقاً من مفهوم صدمة الحداثة، لجؤوا إلى استفزاز المتلقي بطريقة يمكن أن توصف بأنها سلبية، على الرغم من أنهم كانوا يهدفون من ذلك إلى إدهاش ذلك المتلقي، وهذا الاستفزاز بلغ حدّ الشطط، وربما أعطى مفعولاً معاكساً، فقد كان في حسبان هؤلاء الشعراء أن يدهشوا المتلقي، فإذا بهم يخطئون الهدف الذي كانوا يرمون إليه، وإذا بالسحر ينقلب على الساحر.

وقد أصبح الإدهاش لدى شعراء حركة الحداثة جزءاً من المغامرة الإبداعية التي يقومون بها، وارتبط الإدهاش بتلك المغامرة ارتباطاً وثيقاً. وإن الإدهاش من زاوية أخرى يشكل فعالية إبداعية، من شأنها أن تخلق داخل النص الأدبي حركة ما لكسر رتابة السكونية (حالة العطالة والنمطية)، ولتفعيل التقنية الفنية في ذلك النص.

وهناك من يرى أن النص الأدبي يمكن أن يبلغ التوهج من خلال التناص أو ما يسمى التعالق النصي، وبذلك يتم التفاعل بين النصين للوصول إلى بؤرة التوهج، يقول **رمضان الصباغ** في كتاب (في نقد الشعر العربي المعاصر.. دراسة جمالية) عن النص الأدبي: (إنه يبني قصيدته فوق قاعدة من النص المصدر، بكل ما يحمله من تجارب وأبعاد نفسية وتاريخية وثقافية... مدمجاً فيه نصه، ومن تفاعل وتعالق النصين يمكن الكشف عن بؤرة التوهج في نص مبتدع قادر على التوهج في ضوئهما)، ص ٣٣٩.

وإذا كان الإدهاش مؤشراً بالغ الدلالة (دالّ بذاته)، إلى مقدرة الشاعر وبراعته وإجادته. فإن الإدهاش بالمقابل حالة اختبار للمتلقي لتفاعله مع النص، وقدرته على اكتشاف الإدهاش الذي هو حالة اختبار للمتلقي في إعجابه وعدم إعجابه، ومن هنا تتولد دهشة الاكتشاف لدى المتلقي. وبذلك فإن الإدهاش ينقل النص من طور إلى طور، كما ينقل المتلقي من حالة إلى حالة، وهذه النقلة هي حالة تغيير، أي إحداث تغيير مفاجئ، يترافق مع الإدهاش.

وكثيراً ما يساهم التشويق داخل النص الأدبي في إغواء المتلقي، واستدراجه من حيث لا يعلم إلى مجاهل النص الإبداعي، لإحداث تلك المباغتة الجميلة. ومن التشويق تتولد لدى المتلقي (حالة شغف) بالنص الإبداعي.

ويمكن أن نقول في النهاية إن الإدهاش يولد طاقة إيحائية لدى المتلقي، وبالتالي فإن النص الأدبي يجعل المتلقي يحلق مع تلك الطاقة الإيحائية، وبذلك يحقق الإبداع غايته الجمالية من خلال ما يقوم به من فعل إيحائي، ولهذا فإن الطاقة الإيحائية في النص تتواشج مع الإدهاش لتأخذ المتلقي بعيداً بعيداً في عوالم الخيال والتخييل.

المراجع:

١ ـ الإدهاش في الشعر السوري المعاصر ـ **سلوم درغام** ـ دار متري ـ ٢٠٠٩م.

٢ ـ لذة النص ـ **رولان بارت** ـ الأعمال الكاملة (١) ـ تر: د. **منذر عياشي** ـ مركز الإنماء الحضاري ـ حلب ١٩٩٢م، ط٢: ٢٠٠٢م (قدم له الأستاذ **نادر السباعي** بمقدمة على شكل حوار مع المترجم، وكانت بعنوان: لذة النص بين الترجمة والإبداع)، (سبق لكتاب "لذة النص" أن ترجمة: **محمد الرفرافي**، ومحمد **خير بقاعي**، ونشر في مجلة "العرب والفكر العالمي" ـ العدد العاشر ـ ربيع ١٩٩٠م، الصادرة عن مركز الإنماء القومي).

٣ ـ أوهاج الحداثة (دراسة في القصيدة العربية الحديثة) ـ د. **نعيم اليافي** ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٩٣م.

٤ ـ في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية) ـ **رمضان الصبّاغ** ـ دار الوفاء لدنيا الطباعة ـ الإسكندرية ـ ١٩٩٨م.

٥ ـ إلى تحقيق المعادلة (زاوية: تفاصيل) ـ **مصطفى أحمد النجار** ـ صحيفة (البيان) ـ دبي ـ ٢٥ تشرين الثاني ١٩٩٦م.

q q

رغيفُ التُّراب

q د. شاكر مطلق *

لربّة شِعري نَشيدُ العِتابْ
وللأرض أهدي نَشيدَ الغيابْ

تُضاجع روحي العَليلَ وتُلقي
بجسمي النّحيل لـ"عاصي الخرابْ"

كقُربان نهرٍ رَمتْني ولكنْ
لماذا تَوارتْ بوادي الضّبابْ؟

طواحينُ ماءٍ تدورُ رَحاها
لتجعلَ منّي رغيفَ التُّرابْ

طيورٌ عِطاشٌ إلى الماءِ تَسعى
وما كان في النّهرِ إلا سَرابْ

هو العمرُ يمضي، فهلْ من بقاءٍ
لروح المغنّي سوى في الكتابْ؟

طيورٌ على القبرِ تُومي: تعالوْا
إلى أين نمضي بُعَيْدَ الغيابْ؟

عذارى عَبرْنَ على الجسرِ يوماً
وألقيْنَ في النّهرِ دمعَ العتابْ

غسَلنَ الخطايا بمائي فصِرنا
شموعاً تُنيرُ طريقَ العذابْ

خطايا هوانا ثِقالٌ علينا
فمِن أين يأتي إلينا الثّوابْ؟

إذا الرّيحُ هبّتْ غدَونا حِلالاً
على الجمرِ نمشي بيوم العقابْ

ذنوبُ المغني خِفافٌ عِفافٌ
وربُّ السَّواقي رؤوفُ الحِسابْ

مياهَ الحياةِ عَبرنا خِفافاً
فصارتْ ثِقالاً، خطايا الشّبابْ

لنهرِ الحياةِ العظيمِ وهَبْنا
عذارى القَصيدِ وثورَ الرِّغابْ

طرَحنا سؤالاً على النّهرِ لكنْ
بَقينا على القاعِ دونَ الجوابْ

هو العمر يمضي، طواحينُ ماءٍ
تدور لتغدو رغيف التُّرابْ....

---

*طبيب شاعر ومترجم من سورية.

* إلى ذكرى الصديق الراحل الشاعر: د. **خالد محيى الدين البرادعي،** الذي توفي بحادث سيرٍ بتاريخ ٢٠٠٨/١٢/١٤ وحضرتُ دفنه، ضمن وفد اتحاد الكتاب العرب بحمص، في مدينته "يبرود" ــ سورية.

حمص ــ سورية ٢٠٠٨/١٢/١٧

q q

أيقونـــات الـــوردة الموحشة

عصام ترشحاني *

(١)

يا سيدة المكتوب
سأوقدُ في الملهاة المفقودة
لذة خوفي
وظلالَ ظنوني
وإذا رَفعَ النصُّ
عليَّ عصاهُ
سأغمدُ في المبهم سيفي

(٢)

يا الفارعة.. الولْهى
يا الوَمْضُ الغافي في مرآتي
هو ذا حلمك
يتنزّهُ في كلماتي

هو ذا غامض ليْلكِ
في الماتع من أغصاني
يفتح لي أبوابَهْ...
يا امرأةً تحتلُّ جلال الإدهاش
من الماء.. إلى الجوزاءِ
سأحرقُ بذراعيكِ
نصوص الغابه...

(٣)

في كفّكَ.. فردوسُكَ
في الليلكِ.. أرضكَ
فاصعدْ...
إنكَ في الجسد اللغويِّ
وفي العرش الشهويِّ.. لروحي
اصعدْ...
فوق قصيدتنا
كي نمسك ما يتنزّلُ
من أوصاف المطلَقْ..

(٤)

دَمٌ.. كالضوءِ
يُشعل رغبتي حَبَقاً
وروحي...
في جحيم الوردِ
روحي.. بين ناريها
جنوني..
كم سرى فيها

* شاعر من فلسطين، يقيم في سورية.

فأرختْ ثوبها لأنامْ..
جنوني..
كم توارى
في شرايين الرحيق،
وفي خرافةِ
ما تقطَّرَ من هيامْ

(٥)

منذ الجُملِ الأولى
للنارِ...
ومنذ حوار البحر،
مع الأنفاس الطَّالعة من الفجر..
ومنذ.. أنا،
أغمضتُ قناديل السحرِ
وأعْلنتُكِ..
بَدْراً...
لِرُعاة الوردِ
وغَمْراً..
لحَمامِ العشقِ
رأيتُ العالمَ.. قابَيْنا..
وطناً...
لبريق الحنطةِ
والفضةِ،
وطناً لحرير الرَّمزِ،
وإضرامِ العزّةِ..
في الظلِّ الهاربِ
للموتِ.. وفي المجروح
من الأشياء...

(٦)

وكأنها...
قمرٌ..
لجرحٍ في السحابِ..
كأنّها مَطرٌ...
لموسيقى الوداعْ
ـ سقطتْ قذائفها
على لغتي
ومتكئاً على الإيقاع
أنزلُ في الشعاع... ـ
هل كنتَ
تنتظر العبابَ
لتستردّ حديقةً للحلمِ،
من جسد الغيابْ...؟

(٧)

رَجُلٌ عارٍ إلاّ
من خَفَقانِ عذوبتها...
ينظرُ في اللوحةِ..
حيث هناكَ على الشرفةِ
قوس قزحْ...
ونقاطٌ بالأزرق
دارتْ حَوْل الحاءِ،
وحول اللامِ،
وحول الميم...
باستغرابٍ ينظر لامرأةٍ
تكتبُ بالضوء ملابسها
مُنذهلاً كانَ
بقمرٍ أخضر..
يسقط مُبتلاً
ببياضِ يديها
في بالِ اللوحةِ..
ثمة قنديلٌ
كَسَرتهُ الشهوةُ،
نهداً في الظلِّ
وعصفوراً في أدنى اللوحةِ
يذرف فضّتَهُ..
يا هذا الرجل... ستبقى في الهذيانِ
ولا شيء ستحملهُ
بين النومِ.. وبين الوهمِ،
يُوَبِّخُ.. هذا العالم...

(٨)

قريبين كُنّا من السرِّ
أو قابَ نايٍ من النخلة الصابئة...
كأنَّ هوانا....
يُلامسُ غُصنَ العُذوباتِ،
بالهمس... حيناً وبالرائحة...
وكُنّا إذا ما ابتعدنا
إلى غيمة الوقتِ..
تأتي الفراشاتُ
في زقّةِ اللحظاتِ إلينا...
وفي مرمر اللون فيها

شذا الشهوة الفاضحة....
صعوداً.. إلى سوسنٍ،
جسمهُ في المدى... من جليدٍ ونارٍ...
صعوداً إلى عسلِ القمح... أو ربما...
زعفران القيامةِ...
ما لن يراهُ سوانا
صعوداً إلى القبلة الجائحة...

(٩)

قمَرُ الندى
سِرٌ تماهى في الفصول...
قمَرُ النّدى...
لا ينتهي...
هو جاذبية ما يُرى... أو... لا يُرى..
يَسْتمطرُ المجهولَ
من أكمامهِ...
ويغيبُ في قلق الحقولْ...
هل خِفّهُ الآتي بهِ...
أمْ.. في مَساقِطِ،
مِسْكِهِ وهوائهِ...؟
قال الذين استشرفوا
آياتهِ في الليلِ
إنّ الغامضَ المحروقَ،
في أشواقهِ
ينمو على...
شجرِ المجاز ولا يزولْ...

q q

فضاءات

q بيداء حكمت *

(١)

ذئبٌ هوَ المعنى،
وكلُّ كِلْمةٍ حَمَلٌ،
وورقتي
ملطّخٌ وجهُها بالدّماء.
مُشْرعةٌ الأجفانِ نافذتي،
مُغْلَقةٌ أهدابي.
تدخلُ الرّيحُ غازيةً..
تأخذُ كرسيّاً لها
وتقلّبُ أوراقي.
نخلةٌ أنا،
وغرفتي صحراء؟!..

(٢)

وحدَهُ موجٌ بعَيْنِهِ،
يجلسُ في شرفتي،
يتأمّلُ حديقتي،
يدخلُ غرفة روحي..،
ويؤثّثُها بأحجارِهِ الكريمةِ..
فأسميتُهُ موجي.

وحدي عالقةٌ
بصنّارةِ روحهِ،
وحدَهُ عالِقٌ
بشِباكِ روحي.

موجة أنا الأخرى
يدي في يدِهِ
ودائماً معاً
لنا (ومعَنا الشّمسُ)
كلَّ يومٍ
نزهةٌ في بيتِنا....،
بيتُنا كلُّ هذا البحر.

(٣)

كلَّ ليلةٍ
يأخذُني حُلمي مِنْ يدي
ومعاً نتفقّدُ
آثارَ نفسي....

---

* شاعرة من العراق.

(٤)

سأشعِلُ لكَ شمعةً
يا أيّها الصّمتُ (يا صمتي)
ويوماً
سأدلُّكَ على بابِ الخروج..،
لأكمِلَ قصيدةَ عُمْري.

(٥)

*

وحدَهُ الخريفُ
يَخطفُ لونَ الغصن.

*

وحدَهُ الحبُّ
قطّافُ القلوبِ..،
إذاً المُحِبّونَ لا قلوبَ لهُم!!.

*

وحدَهُ الوقتُ
واقفٌ حائراً بينَنا.
يا عقاربَهُ آنفعلي
وإلاّ سأُتْحِفُ قلبَ الوقتِ بنبضي.

*

وحدَهُ الشّعرُ
يعرفُ كيفَ يُلاعِبُ في البرّيَّةِ
الرّيح.

(٦)

نعيشَ في بستان نَبْضَيْنا
وفينا كلُّ هذا الشّجرْ.

(٧)

حائرةٌ،
حائرةٌ السّماءُ بغيمِها،
والغيمُ حائرٌ،
حائرٌ بالمطرْ
وعلى وجهِ الأرض
مِنْ عطشٍ
رافِعٌ،
رافعٌ إلى السّماءِ
وجهَهُ الشّجرْ.

(٨)

ألبسْني ثوباً
مِن حياكةِ الرّبيع،
وآنفُضْ عن شجري
ما فيهِ من الغبارْ.
حَبِّرْ بحبركَ الأخضر
أوراقَ بيدائي
أتفجَّرْ عيونَ ماءٍ وغِدران.

(٩)

مُذْ سمّى ليَ الليلَ مملكةً،
ووسّدني ذراعَ ضوئهِ..
صيّرني
سيّدةَ النّجمات

(١٠)

ما أغربَني
يُحدِّقُ الوقتُ بوحشيّةٍ بي
"ووجهيَ وضّاحٌ وثغريَ باسِمُ"
فشكراً للأغْربِ ـ المتنبّي.

(١١)

ليلةٌ أنا
كثيراً ما يحلو ليَ
أنْ أهبطَ من ليليَ، سرّاً،
وأحطَّ
على
صباحِ
الأوراق.

(١٢)

معاً

على
سُلّمِ
الظّلامِ
مثلَ شلاّلَيْ نجومٍ
ننزلُ
محفوفيْنِ
بكلِّ
هذا
الضّوء.

q q

السّكّين

q مظهر الحجي *

في آخر يوم من أيام العمر الثالثْ
أستقبلُ هذا الليلَ وحيداً
تستيقظ نافورةُ أحزاني
أستدعي صَحْبي
أو أستحضر أرواحاً، أقنعةً ومرايا
أدعو من غابوا في عمري الأول، بل أعماري
نَسَلوا أضلاعي ضلعاً ضلعاً
ودّعني بعضي، أو وادعني
بل بعضي أودعني لجنون الوقت
وأنسلّوا همساً.
يا غيّابي
يا بعضيْ المشنوقَ على بوّابات الأوهامْ
أعلم أني ولدٌ أعمى مسمولُ الأحلامْ
أعلم أني صَحْوٌ حين الناسُ ينامْ
أعلم أني مجنونٌ مهدورٌ دمُهُ،

أو منذور للسكّينْ
منذ السهم الأوّلِ في صقّينْ
أستبطن هذا الليلَ الأبيضَ
أزهو في ملكوت الخمر
أُغاويهِ، بل أُغويهِ.
هذا الليلَ الأبيضُ مسكونٌ بنزيف الأحزانْ
مجنونٌ، أو مفتون بالغُنْج المجنون الألوانْ.
من أين، وكيف احتشدتْ هذي الأرواحُ
بهدأة هذا الليل الوثنيّ الإيمانْ:
سيدتي الفتنةُ، (ستُّ سَتَيْتٍ)،
دوريٌّ قلق، عطرُ الليلِ،

بومٌ مكتئبٌ يفشي أسرارَ خرائبهِ،
توتٌ شاميٌّ، شالٌ غجريٌّ
وردةُ جوريٍّ ذاهلةً
ينهمر الوجد على شفتيها
مِسكاً من شوقٍ محمومِ الحرمانْ.
هذا الليل تناثر أوقاتاً ضائعة في عربدة النّدمانْ
وقتٌ للعشّاق الشعراء وآلهة المعنى
وقت للحرف الطالع من عربدة السحر الماكر
في قامات السرو وغنج النعناع الوثنيّ
وقت لصبايا وحكايا
وقتٌ لبُغاةٍ وبغايا
وقت للوقت التائه في سخرية اللّاوقتِ
وسُخف الإنسانْ.

---

* شاعر وباحث من سورية.

في هذا الليلِ الأبيض والأزرق والجوريِّ
هذا الليل السّادرِ في عبث الألوانْ
كانت جنيّاتُ الحلم تراءينَ أمامي
بشُفوفٍ ذاهلةٍ،
يُدْهِلنَ العابدَ بالحسن الباذخِ
غنجاً لا يقوى جبلُ التوبادِ على بعض غوايتهِ.
قلتُ: استتري
يا أمَةَ الله استتري
قلتُ: مُحاقٌ قمري
قلبي مسمولُ الضوءِ
مهيضٌ في أوجاع الوترِ
فاستتري.
لا يُبصرُ هذا الليل الأزرقُ شيئاً
في عيني أنثى وآلهةِ العطرِ.
أسدلتِ الجنيّةُ بعض السّتر على وجع الصدر
وغابتْ في صبري
والليلُ أنينٌ، يتدارى في العتمةِ
يخفي بعضَ مواجعهِ.
غاويتُ الخيطَ الأبيضَ
غار الأسودُ
وانشقَّ الفجرُ كئيباً ملتاعاً
حزنٌ موصولٌ يتماهى بالخيطين.
"مَمْسوسٌ
هذا ولدٌ ممسوسٌ"
صاحَ العرّافُ، وجاء الصوتُ سحيقاً
مخنوقاً ببَخُورٍ مسجورٍ.
"هل تبصرها.
هل تبصر قامتَها، غُرّتها،
رائحة الشبقِ الفاضح في عينيها؟".
هزّ العرّاف الرأسَ المثقلَ بالندِّ وعُرف الديك،
وريشاتِ غرابٍ أبيضَ،
دمدم، بل تمتم مذعوراً:
بنتُ مَليكِ الجنّ الأصفرْ
سكنتهُ،
سلبتهُ بُقيا من لبٍّ
فهوى في أغوار الجبِّ
يتلوّى مكسور القلبِ.
من أين تفجّر هذا اليَنْبوعُ الصاخبُ
في شفتيَّ
يتألّق شعراً طفلاً مفتوناً بالألوانِ،
فراشاً بريّاً،
غزلاناً وغراراً نجديّاً
عشقاً ممهوراً بالكتمانْ؟
يا صاحبَ هذا الخانِ الدهريِّ
الضائعِ في قارعة الأزمان
هل مرّ بخانكَ بعضُ الندمانْ
هل يحمل بعض الجوّابينَ رسائلها
شالاً، أو منديلاً ثملاً من حنّاء أصابعها
شيئاً من سحر الهند، حرير الصينِ
أو سُمّاً يمنحُ هذا العاشقَ نوماً
لا تقلقه ألعاب الجانْ
ـ من أنت؟
وأيُّ الأصقاع رماكَ علينا
ـ ابن سبيل، منقطعٌ
لا يذكر غابته
أو مقطوعٌ من شجر منسيٍّ في صحراء الحلم الأزليِّ
يسعى ممطولَ الوعدِ
خلفَ الرَّكب الضائع منذ الطوفانْ
فأنا النصُّ الغائبُ
في مَتْنِ حكايات زائفةٍ
يرويها شيخُ رواة السلطانْ.
ـ يا بْنَ ذريح غادرْ
لا تَمْسَسْنا نارُكَ
إن العشق المجنونَ خدين النيرانْ
ـ يا ربَّ الخان أجبني
فيمَ العشقُ العربي قتيلُ الحرمانْ
هل ليلى حلم أزليٌّ مرصود بملوك الجانْ
أم قيسٌ محض حكاياتْ
وجنونٍ في ألعاب النسيانْ
ومتى يفرح هذا العشق العربي
وفي أي الأعمار أو الأزمانْ؟!.

q q

شذور الغيم

q صالح هوَّاري *

على الأقلّ

ـ ١ ـ

أعرفُ أنَّ الضّحكة الصفراءَ
شمعةٌ مريضةُ الفتيلْ
إذا حملْتُها وسرْتُ في الظَّلامْ
منّي ومنها يهربُ البدرُ الجميلْ
لكنَّها تجعلُني على الأقلْ
قبل استلامي منْصبي
في دولة الألوان أستقيلْ

*

ـ ٢ ـ

أعرفُ أنَّ الوردَ
وهو جالسٌ في المزهريَّهْ
يشعرُ بالعقْم... فلا ينمو
ولا يقوى
على استضافة الطُّيورْ
لكنَّهُ على الأقلْ
يزيدُني إيماناً بقيمة الجذورْ

ـ ٣ ـ

أعرفُ أنَّ الانتظارَ
دونما هدفْ
لن يجلبَ الحبيبة التي
رسمْتُها على لوح الخيالْ
لكنَّهُ على الأقلْ
يجعلُني أقاومُ المحالَ بالمحالْ

ـ ٤ ـ

أعرفُ أنّي

---

* شاعر من فلسطين مقيم في سورية.

حين لا أمسحُ جوخاً لأحَدْ
أبقى مهمَّشاً
تدوسُني سنابكُ الغبارْ
لكنَّني على الأقلْ
أظلُّ ممسكاً
بغرَّة النَّهارْ

***

فراشة القصيده

مرَّتْ على دمي
فراشةُ القصيدَهْ
فأيقظتني... كنتُ غافياً
على حرير صحوتي الكسولَهْ
قالتْ ليَ اشتعلْ
لكي أرى هنا نفسي
على مرآةِ ناركَ الخجولَهْ
أمسكتُ بالقلمْ
أجبرْتُهُ على الكتابَهْ
قالت ليَ السَّحابَهْ:
يا صاحبي!!! البرقُ لا يجيءُ
إنْ لم نصطدمْ ببعضنا
فقُمْ إذنْ... وهُزَّ نخلة الخيالِ
أيقظْ نارَكَ المخبوءَهْ
وبالضَّجيج لا تُفسِدْ على الوحي هدوْءَهْ
إن لم تكنْ ناضجة
خميرةُ الحلْمِ
فلا تستعجلِ النُّبوءَهْ

***

وأنتِ قربي

وأنتِ قربي
حينما تجيئُني القصيدَهْ
من قمة انفجارها
تظاهري بالنَّوم أو فنامي
أو فغيبي كي أرى
ما لا يُرى
تعطَّري بوردةِ السُّكونِ
كي أُصغي إليكِ أكثرا

***

أتاني الهوى

أتاني الهوى
بعد ستِّين وهْماً مضَتْ
وحبيبي الذي لم يجئْ بعْدُ جاءْ
وماذا سيفعلُ هذا المحاربُ
والعمرُ بين يديهِ
كسيفٍ صدئْ
لماذا أتيتَ حبيبي
وكم كنتُ أتعبُ حتى تروحَ
وكم صرْتُ أتعبُ حتى تجيءْ

q q

جوهرة القلب

q محمود علي السعيد *

بطاقة العشق أهدي مُنصفاً حلبا
دقَّتْ على البعدِ فارتدَّ الصدى حِقبا
قسائمُ المجدِ في أسواقِها انتعشتْ
وطائرُ الوصد ِ من أحداقِها اقتربا
يعانقُ الصيفَ مشغوفاً بمبسمهِ
هيهاتَ يظمأُ مَنْ مِنْ سحرهِ شربا
أبراجُ قلعتِها في رونقٍ شمختْ
كي تفرطَ الريحُ مِن عنقودها العنبا
تَميسُ والقامةُ الهيفاءُ تُسعفها
حجارةُ الوعدِ سبحانَ الذي وهبا
نسغُ الخلودِ يضخُّ الومضَ ذاكرةً
ما مرَّةٍ طفلُه في حضنِها اضطربا
وفستقُ الدارِ قرصُ الشمس وردُّهُ
يهيِّج اللحنُ في أوتارهِ القصبا

يردُّ للنخلِ بعضاً من فضائلهِ
فيُسقِطُ الجرحُ من عليائهِ الرُطَبا

والبرتقالُ إذا جنَّ الشتاءُ بهِ
يافا على مفرقٍ (أمَّاً له وأبا)

ترنيمةُ الطيبِ هامتْ في مساكبها
وجدولُ الدفءِ من أعطافِها انسكبا

هنا قِطارُ الصِّبا رقَّتْ نسائِمهُ
وقُربَ شطِّ الندى في صدرها لعِبا

---

*شاعر وقاص وإعلامي من فلسطين يقيم في سورية.

أزقةُ الحيِّ كمْ تحلو بزخرفِها ... وقد ترقرقَ بوحُ العودِ وانتسبا

إلى الأصالةِ والعينان منتجعٌ ... جدائلُ الضوءِ هامتْ فيهما صخبا

غزلانُها البيضُ من شبَّاكِ رابيةٍ ... تهدْهدُ الحلمَ إنْ شفَّ المدى عتبا

تُصمي بطرفةِ همسٍ مَنْ يسامرُها ... إذا تقلّبَ فوقَ الآهِ واحتسبا

عاينتُ خمرَ النوى في أوجِ سلطتِهِ ... ألفيتُ عن رشفةٍ في الكأس ما اغتربا

أبو فراسٍ وقد أنَّتْ يمامتُهُ ... يرنو إلى مرتعٍ مِنْ عمرِهِ سُلبا

والبحتريُّ جنونُ الشعرِ (عَلوَتُه) ... إنْ أشرقَ الوردُ في الخدين أو غَربا

مِن جوهرِ اللون في حمَّى نصاعتِهِ ... يطرِّز الأفقَ في قمصانهِ شُهبا

منصة العرش من شطحاته اكتأبت ... ودون بحة صوت أمطرت لهبا

السُّهرورديُّ لا يغفو على مضضٍ ... يؤجِّجُ القولَ في تَجوالِهِ غضبا

وشاغلُ الخلقِ لا تفريقَ بينهما ... كانوا أعاجمَ بالأشواق أمْ عربا

يضجُّ بالشعرِ في فرعين مِن عَبَقٍ ... لم يسمع الدهرُ أرقى منهما أدبا

أبو العلاء يعيدُ اليومَ في صلفٍ ... للطقس خضرتَه لو صيِّرتْ حطبا

في دولةٍ سيفُها - والغزوُ مرتهنٌ - ... على القرنفلِ في تغريدِهِ احتربا

فيها استقامتْ خطوطُ الضادِ مسطرةً ... تُجدْوِلُ الحرفَ في أنساقهِ كتبا

إذا تناسى شَغافُ الروض تربتَها ... يشعُّ نبضُ الشذا من رحمِها ذهبا

وجهُ النضارةِ مهما أورقتْ محنٌ ... هيهاتَ تلمَسُهُ لو مرَّةً شُحُبَا

تسابقتْ مدنُ الدنيا برمتِها ... كي تقطفَ الفوز مِن صحن الردى غلبا

فزقزقتْ دونَها للعلم عاصمةٌ ... وصفَّقَ الموجُ للتاريخ وانتخبا

أيقونةُ العمرِ لا تَخفَى شمائلُها ... إنْ ضاقَ بالنجمِ صدرُ الليلِ أو رحُبا

رغبتُ تلويحة مِن رمشِها فدنتْ ... وكلُّ مَنْ أشعلتْ أعراسُها رغبا

ما حطَّ طيرٌ على أغصانِ روعتِها ... إلاَّ ولو قبلة مِن ثغرِها طلبا

مِن شرفةِ الغيمِ والذكرى تزنِّره ... بنفسجُ الروح طعمَ الزرقةِ اكتسبا

حورية الكونِ نفحٌ مِن خواطرِها ... في ملعبِ البحرِ إنْ طافتْ بهِ عَذُبَا

شرقُ الحضارةِ ما مرتْ بهِ أمَمٌ ... إلا توهّجَ في مرآتِها عَجبا

إنْ فجّرَ الهمُّ آلامي أطمْئِنُه ... قارورةُ الدمع يَهمي جفنُها طربا

جوارحُ العصرِ ملّتْ مِن طرائِدِها ... وظلَّ ينه ُ أعماقي ومَا تَعِبا

في غمضةٍ مِن عيون الحقِّ حاصرّها ... غربٌ مِن الصمتِ بالتضليلِ واغتصبا

(اثنان في واحدٍ) أمستْ على قلقٍ ... الماءُ والنارُ رغمَ الفرقةِ اصطحبا

فصلُ المودَّةِ والأيامُ مترعةٌ ... مواسمَ الخصبِ في أمطارِهِ جلبا

جورَ المنافي يقيني كلّما عصفتْ ... بيَّ المصائبُ واشتدَّ الردى عَطبا

سألتُ شعلة خيطِ الوجدِ عن سببٍ ... فما وجدتُ لأطيافِ الرؤى سببا

أطلَّ فجرٌ مِن الماضي يصارحني ... بكلِّ ما سطَّرَ المظلومُ واحتجبا

ليْ موطنانِ فلسطينٌ وقد بعدتْ ... ليحضنَ القلبُ مصطافَ الهوى حلبا

(بمناسبة تسمية حلب عاصمة الثقافة الإسلامية لعام ٢٠٠٦).

q q

أدْراجٌ حَجَريَّة

q مهدي نصير *

أتَذكَّرُ
كنتُ أسيرُ
على كَتِفيَّ رُفوشٌ /فؤوسٌ/ سِلالٌ
وفوقَ يَديَّ فَوانيسُ زيْتٍ
وفي شَفَتيَّ حِداءٌ شَهيٌّ
ورَجْزُ رَعاة.
وكنتَ تَسيرُ بِقُرْبي
وفوقَ يَديكَ سِلالٌ تَضِجُّ بقمْحٍ وزيْتٍ
وخُبْزٍ وخمْرٍ
وعُشْبٍ ولحْمٍ
وحَبٍّ وماء.
وخلْفكَ قافِلَةٌ مِنْ حَمامٍ
وقافِلَةٌ مِنْ سِهامٍ
وقُطْعانُ مِنْ ماعِزٍ وعُجولٍ
وخَيْلٌ مُحجَّلَةٌ ومُطهَّمَةٌ

وصَهيلٌ
وحمْحَمَةٌ
وفَراشاتٌ
هل تذْكُرُ السَفْحَ؟
كانَ مِنَ العُشْبِ
أخْضَرَ كان
أتَذْكُرُ كُنّا نَحُثُّ خُطانا إلى جَبَلٍ قارسٍ / غامِضٍ وبَعيدٍ
وكنتَ تَدُكُّ بِسيْفِكَ / فأسِكَ
صُمَّ الصُّخورِ
وتصْنَعُ مِنْها السَّلالِمَ
كُنّا نَسيرُ ونحْفِرُ في الصَّخْرِ
هل كنتَ تَتْعَبُ؟

تُخْفي عَليَّ بأنَّكَ كنتَ ضَعيفاً / مَريضاً
وكنتَ تُكابِرُ أنَّكَ أقْوى مِنَ الصَّخْرِ
أقْوى مِنَ القَهْرِ
مِنْ تَعَبٍ كانَ يأكُلُ قوَّتَكَ العاتية.
أنا لا أتَذكَّرُ أنَّكَ كنتَ ضَعُفْتَ
وأنَّ يَديكَ المُجنَّدَتينِ بِفأسٍ ورُمْحٍ وسيْفٍ وقلبٍ مِنَ النَّارِ
لا أتَذكَّرُ هل كنتَ تبْكي بَعيداً وأخْفيتَ وجْهَكَ عنِّي؟
هَل ارْتَجَفَتْ كفُّكَ البَدَويَّةُ؟
لا أتَذكَّرُ حينَ جَلسْنا لِنأخُذَ قِسْطاً مِنَ الخُبْزِ والمِلْحِ
لا أتَذكَّرُ أينَ وقفْنا
وأينَ أنخْنا القَطيعَ
وأينَ غَفَوْتَ وأينَ غَفَوْنا
وأينَ تَركْنا ملابِسَنا والخيُولَ
ومَنْ سَكَبَ النَّارَ فوقَ جَبيني لأصْحو

* شاعر من العراق

ومَنْ غَرَسَ الرُّمْحَ فَجْراً بِظَهْري
ومَنْ ساقَ جِسْمَكَ في شَهْرِ نيسانَ نحْوَ الظَّلام.
لا أتَذكَّرُ مَنْ شَقَّ لَيْلاً
بِقَطْعٍ مِنَ الليلِ جُرْفاً كَبيراً
وَمَنْ أوقَدَ النَّارَ فَجْراً
وألْقى سيُوفكَ/ خَيْلَكَ
كلَّ فَراشاتِكِ الذَّهَبيّاتِ
كلَّ الجَواميس
كلَّ العُجول
وكلَّ الظِّباءِ
وكلَّ الفؤوس
وألْقى بها عَليكم مياهَ الظّلام؟
أجِبْني ومَنْ؟ مَنْ أراقَ خُمورَكَ فوقَ التُّرابِ؟
بربِّكَ قُل لي متى مُتَّ؟
كيفَ سَقطْتَ وكنتُ بِقُرْبِكَ أسْهَرُ؟
كنتُ أنظِّفُ جُرْحاً صَغيراً وخَدْشاً تَورَّمَ بينَ أصابعِ رِجلِكَ
بَعْدَ عَناءِ نَهارٍ طَويلٍ تَكسَّرَ فيهِ فؤوسٌ كَثيرات تَحْتَ يَديكَ
وأنتَ تُجَهِّزُ أدْراجَكَ الحَجَرِيَّة نَحْوَ الجَبَلْ.
هل غَفَوتُ وغافَلَكَ الوحْشُ؟
هل كانَ يَتْبَعُنا؟
أمْ سَقطْتَ مَريضاً؟
تَعِبْتَ وكانتْ حِجارتُكَ السّودُ أكْبَرَ مِنْكَ؟
وأقْوى مِنَ الفأسِ؟
أقْوى مِنَ السَّيْفِ؟
قُل لي وكيفَ أتوكَ وقاموا بكُلِّ مَراسِمِ دَفْنِكَ؟
هل مُتَّ حقّاً؟
أمِ احْتَرْتَ في الليلِ
تُهْتَ وساقتْكَ
ساقتْكَ أقْدامُكَ التَّعِباتُ إلى الموتِ؟
أمْ قَتَلوكَ
وساقوكَ حَيّاً
وألْقوكَ والخيْلَ في عَالَمِ الظُّلُماتِ؟
صَديقيَ هاأنَذا أتَحرَّكُ وحْديَ
رُمْحي بِظَهْري
وجُرْحيَ يَنْزِفُ
أشْرَبُ وحْدي
وأمرَضُ وحْدي
وأسْقُطُ وحْدي
وتأكُلني وحْديَ اللعَنات.

الحصن ٢٠٠٩/١٠/١١

q q

أضـمّـدُ غيابـهـا بالقصـــــــائد

q رياض ناصر النوري *

ـ ١ ـ

كمنْ مسّها الخريفُ
غابَ اخضرارُ قلبها فجأة
[قدْ أظهرُ في ربيع آخرَ].
قرأتُ ما قالتْ قصيدتها
فصدقتُ
إنّ القولَ ما قالتْ قصيدتها!

ـ ٢ ـ

كانتْ على هيئـةِ البحرِ
يومَ أبصرتـها أول مرّة.
كانتْ على شكلِ غيمةٍ
لحظة لمستـها آخر مرّة.

ـ ٣ ـ

أشتاقُ لها، أوْ لا أشتاقُ
تلك هي القصيدةُ.
كدتُ أبْلغُ ذروتها
لولا أن أسقطني بغتة
غيابها.

ـ ٤ ـ

أينما يممتُ وجهي
وقتما أكتبُ
يتابعني ذاكَ الخرافيُّ
الملامح.. وجهها.
تطوّقُ رؤيتي
أغنيةٌ حضورها الأوليُّ.

ـ ٥ ـ

صارَ كلُّ مساءٍ
ينذرُ الصباحَ... بالغبار.
صارَ كلُّ صباح
يبشّرُ الشاعرَ
بنحرٍ جديدٍ لكلماتِ الحبّ

ـ ٦ ـ

رغمَ غيابها
ما زلتُ أنشدُ:

* شاعر من سورية.

إنها نهارٌ مبذورٌ بالضوءِ
كتابُ جنونٍ
يُتلى على الشعراءِ
إذا قامتْ في صدورهم
قيامةُ الشعر!

ـ ٧ ـ

لمّا ولجتُ بابَ شرودها
قرأت سِفْراً جليلاً
لطقوسِ عشقها السريّ.
... هكذا أرختهُ
قصائدَ قابلةً للولادةِ.
هواجسَ صالحةً
لتعميد ذاكرتي بعد غيابها

ـ ٨ ـ

كنّا نبصرُ سويةً
الغروب وهو يخلعُ ثوبهُ
كيْ ينامَ
فنكتبُ ما نشتهي من الجنون.
في دفاترِ الحواس
أمّا ما قرأناهُ معاً
في متونِ الكتب
أعني الشروقَ
صارَ مجردَ نافذةٍ
توصدُ
كلّما دنوتُ ـ بعدَ غيابها ـ
لأطلّ منها
على ما كان ينتابُ جسدينا
طيلة اليومِ!

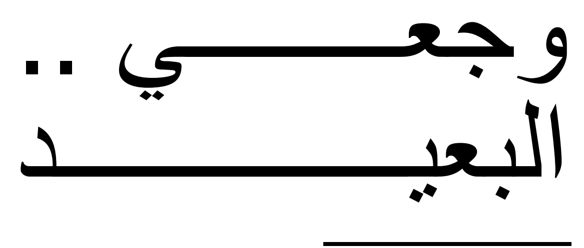
ـ ٩ ـ

الآنَ..
الطريق إلى بيتها..
رائحةُ يدها
وهي تلمُّ يدي من فراغ الوحشةِ..
رنينُ الهاتفِ مرتينْ..
كلامُ الهجاءِ الشفويّ
عن بشرٍ لا يبشرونَ سوى بالرحيلِ..
مذاقُ حليب الزمنِ الأبيض
الطالع من صوتها..
إلخ.. وأيضاً إلخ
كلها.. غائبة
لوْ حضروا مباغتاً
لأتزمّلَ بها
بالغائبةَ
لأنْهي قصيدتها بإشارة (!)

ـ ١٠ ـ

ضمّدتُ غيابها بالشعرِ
شعرٌ طافحٌ بالإيحاءْ
إيحاءٌ
يكادُ يفضحُ كُنْهَ
غيبوبتي الأخيرةُ!!

q q



وجعـــــــي .. البعيـــــــد

q حنان درويش *

كنت في أوج الطفولـة، أو يزيـد عليـه قليلاً، عنـدما انهـارت جـدران بيتنـا، وتأبّطـت المنيّـة سقفه، وغارت أعمدتـه في متاهات ضاربة في الحزن. حمّلنـي ذلك الانهيار المرّ شماتة القدر، وصلابة عزلاء، وداخلاً يتكسّر ويتكسّر، فأسمع صوته يضرب مسمعي، مثل أعواد يابسة امتصّ الهجير ماءها حتى آخر قطرة. كلّما تذكّرت يوم الوفاة، أحسست بنار تكوي ضلوعي، وبيد لئيمة تشـدّني إلـى القـاع، تمنعنـي مـن رفـع رأسـي، فـأرتعش، أرتعد، أفقد هدوئي الطبيعي، ليحلّ محلّه هدوء مخيف، صمت قاتل، يتلبّس نفسي القاصرة تجاه المجهول.

تلفّني ريحه بما يشبه الكابوس المقيم الذي يقتلني.

أبـي علـى سفر، وأنـا أهيم فـي كلّ اتّجـاه.. أحتـرق، أتقطّـع، وأمـيّ مـا تـزال تـرشّ جسـده بالـذكريات، وتنثـر إهابـه بالـدعاء، وتخـرج مـن راحتيهـا رجـاءات الرحمـة لـه. كـان مسجّى فـوق سرير كمـا الشجرة الباسقة التي فارقت فيئها، خصبها، نهوضها، وألقت بثمارها لتقضي في فتور بارد فتّتني إلى أجزاء متناهية في الصغر.

ليلة!.. وأيّة ليلة أمضيتها بصحبة أبي، تلامسني روحه، فأحسّ روعاً يودع في عظامي نشوراً، وأسئلة تتناوب مراوحة ما بين نداء القفص، ونداء الدرب السماوي.

ـ نبيل.. تعال ودّع أباك.

قالت أمّي وهي تنتحب، وتبتهل إلى اللّه أن يعجّل فيلحقها به. اقترب الجميع منه يطبعون قبلاتهم ساخنة فوق جبينه، يذرفون دمعات صادقة على رحيل رجل افتقده الزمان، ولن يجود بنظيره أبداً. لم أستطع أن أفعل مثلهم. هاجمني عجب بكر، وخوف بكر من الموت، ارتبط بأوّل حال وفاة تحدث في بيتنا. باغتني ارتطام شديد أصاب نداوة نفسي الغضّة ومع ارتطامه شعرت بوقع مشوّش، وبأنّني عاجز عن التعلّق بأمراس الفراغ. أصابع قاسية ربطتني برهبة الموت، لم تبتعد إلاّ بعد أن قدّر لها الابتعاد.

---

* قاصة من سورية. عضوة مجلس الاتحاد، وأمينة تحرير أسبوعيته (الأسبوع الأدبي).

ـ اقترب وشاهد أباك قبل أن يمضي في رحلته الأخيرة.

ـ وجودك قربه سيفرحه في رقدته.

ـ ادن.. ولا تتردّد.

الأصوات تناديني، تحثّني، تعاتبني، تفسّر تراجعي عقوقاً، أو غباءً، أو لا مبالاة. لم أقو على تحريك قدميّ من مكانهما. تيبّست وجفّت عروقي. صرخت أعماقي:

ـ إنّني أخاف.. أقسم إنّني أخاف.

بدت حروف الجملة ساطعة كالوهج، تتناثر، تتجوّل، تمكث في نفسي، ثمّ تتدفقّ باتجاهات متفرّقة، فأرى روح أبي مستيقظة، مفتوحة العينين، تقرأ ما لا نستطيع قراءته، تسبر أغوار ما لا نقدر على سبره، تكشف النقاب عن المخفي، وتهمّ أن تقول أشياء غريبة.. غريبة.

بعد أن غيّبني وجه أبي، وغيّبت تفاصيل حضوره، واجهتني على التوالي حالات موت كثيرة متعاقبة. ماتت أمّي حزناً وكمداً على رفيق دربها الذي لم تستطع العيش بعده فترة طويلة. لحق بها أخي في حادث سير أليم. شحّاذ الحارة تهاوى بجانبي قبل أن تمتدّ أصابعه إلى جيبه المثقوب تودع قروشه الأخيرة. بائع الحليب باغتته المنيّة قرب باب أحد البيوت حيث كنت أمرّ. حصل هذا كلّه أمامي عبر سنوات متقاربة، متباعدة من العمر.. لكنّه لم يغيّر من موقفي تجاه الموت، ولم يجعلني أنسى تلك الرهبة الأولى، والفجيعة المبكّرة.. فقد بقيت عقدتي غصّة في حلقي، وخوفي من رؤية الميتين ظلّ يكبّلني، يزلزلني.. كبرت، وكبر همّي معي.

صديق طفولتي غسان كان أدرى بحالي، بمرضي المزمن، بمشكلتي التي أبيت الوقوف معها وجهاً لوجه. كم حاول إقناعي بسخف تفكيري. وكم حاول فكّ قيدي، وإخراجي من حصاري. وكم ردّد على سمعي كلماته الممزوجة بالجدّ حيناً، وبالهزل حيناً، بأنّ الموت حقّ، وبأنّ من يغادر هذه الدار لا يمكنه العودة إليها، وبأنّ الأحياء هم من يجب أن نخافهم، وليس من ماتوا.. لكن لا فائدة.

في الجامعة تعرّفت إلى ليلى، طالبة الطبّ البشري.. أحببتها، واحترمتها، وقرأت في عينيها مشروعي الحياتي الذي أخطّط من أجله. كانت أنثاي وحلمي ورفيقة دربي مثقفة، جميلة، خلوقة، ذات حضور، تذكّرني شخصيتها بشخصيات نسائية مميّزة، حفلت مجامع التاريخ بطيب ذكرها. سألتها ذات مرّة بعد تفكير دام طويلاً:

ـ ليلى... ألا تخافين من المشرحة؟

عزفت على ضحكة كأنّها الموسيقى وهي تقول:

ـ ولماذا أخاف؟.. الأموات صامتون، ساكنون، تربطني بهم صداقة جميلة.

ـ صداقة!.. وجميلة!..

ـ نعم.. البارحة طلبت من أحد زملائي أن يصوّرني معه.

فتحت عينيّ دهشة، فغرت فمي، وكدت أصرخ مستنكراً ما تقول، لكنّني آثرت الصمت أمام أمر يفوق تصوّري. صديقي غسّان وضع المشكلة قبالة عينيّ تماماً، بعد أن أيقظها من رقادها القديم الذي كنت أظنّ أنّني واريته التراب.

جاء الماضي إليّ بكلكله المخيف دفعة واحدة حين فوجئت به يقول **لليلى:**

ـ ما رأيك لو رافقناك أنا **ونبيل** إلى المشرحة؟

ـ بكلّ سرور.. لكن لماذا؟

ـ لا لشيء.. فقط نريد أن نراك وزملاءك في كلّية الطبّ، كيف تتصرّفون هناك. نحن أهل الأدب بعيدون كلّ البعد عن هذه المسائل.

ـ لا بأس.. أنتظركما غداً الساعة الثانية عشرة ظهراً، ومعي لكلّ منكما ثوب أبيض يرتديه قبل الدخول. لدينا درس نموذجي في غاية الأهميّة.

الليل يطبق بفكّيه علي. الأحلام الكابوسيّة تحاصرني، ترفعني، تخفضني، ترميني في ديجور القبور. أموات تتحرّك. جثث تنهض من أكفانها وتتمشّى صوبي، تقبض بسلاميّاتها على عنقي. أصرخ، أصرخ، حتّى أنهض من النوم، فأراني أستحمّ بعرقي.. أرتجف في سريري:

ـ ماذا فعلت يا غسّان؟. لماذا أوقعتني في هكذا ورطة؟ لن أدخل بيت الموتى، لن أدخله، وليكن ما يكون.

تنفّست الصعداء لهذا التخريج، حاولت متابعة النوم من جديد. وأيّ نوم ارتأيت متابعته!.. وأيّ غياهب غيبتني!.. فما كدت أضع رأسي على مخدّة الغد، وأسلم جسدي المنهك لمفاتيح الرقاد، حتى عادت الأشباح تناورني، تروح وتجيء أمام عينيّ اللتين طالما بذلت جهدي في إغماضهما، فلم أفلح.

عند الصباح.. ارتديت ملابسي على عجل. حملت كتبي، وهممت بالخروج. حانت منّي التفاتة سريعة إلى صورة **ليلى** المعلّقة فوق السرير. داهمني موعدها. اهتزّ جسدي بقوّة. أعدت تأنيب غسّان: "ماذا تراك فعلت أيّها الأحمق؟ كيف أتنصّل ممّا أنا فيه؟ . كيف أنسحب من ورطتي؟. بالتأكيد سيفسّر انسحابي جبناً وخيبة، وسيترتّب على هذا عواقب وخيمة. سأخسر **ليلى**. سأهدم بيديّ كلّ ما بنيت. سأغدو قريباً من الجنون. أنا أعرفها، وأعرف منهج تفكيرها، وطريقة رؤيتها للأمور. الإنسان بالنسبة إليها "موقف".. هذا الموقف إمّا أن يرفعه إلى سابع سماء، أو يخفضه إلى سابع أرض.. ستقول:

ـ"رجل ويخاف من أبسط الأمور".

ضحكتُ ضحكة صفراء وأنا أردّد عبارة "أبسط الأمور". وردت على بالي تبريرات كثيرة، متعدّدة، متشعّبة يمكنها إنقاذي. سأدع **غسّان** يخبرها بأنني مريض جداً، أو يقول بحنكته المعهودة أنّ ضيفاً ثقيلاً باغتني على حين غرّة. أو أنّ زحمة المواصلات كانت سبباً قاهراً لعدم وصولي في الوقت المناسب. في نهاية القائمة التي بإمكان أحد بنودها أن يجعلني في حل مما أنا فيه، وقفت أتملّى شيئاً مما غاب عن تفكيري ضمن زحمة المربكات، وهو تأكّدي من عدم مجيء **غسّان** بناء على الموعد المتّفق عليه.. إضافة إلى اكتشاف **ليلى** الذكيّة لكذبي.. موقفي شائك، والحبيبة تنتظر. ساعة يدي تدقّ. ساعة قلبي تدقّ. خرجت من كليّة الآداب في الوقت المعلّق على جدار القلق. جسمي تعب. ذهني شارد. أنفاسي مضطربة. لم أفهم من محاضرات ذلك اليوم كلمة واحدة. كلّ شيء كان مبهماً. صوره زائغة. معانيه ناقصة. نتائجه غير مأمونة. ركبت سيّارة أجرة، واتّجهت صوب كليّة الطب. رفعت صوتي بالدعاء وأنا ألج الباب الخارجي: "ياالله". عن بعد.. لمحتني **ليلى** فهرعت إليّ تناولني الروب الأبيض، وتسألني بعتب:

ـ أين **غسّان**؟ لقد تأخّرنا.. الزملاء بالانتظار.

لاحظت ليلى مأساتي، وما طرأ عليّ من كدر، والشحوب الذي على صفحة وجهي. رفعت كفّها إلى رأسي تتلمّسه. صاحت بلهفة، بينما راحتها تستقرّ فوق جبيني:

ـ أنت محموم، حرارتك مرتفعة. عد إلى البيت فوراً.

لم أجبها. ولم أتحرّك من مكاني. ولم أصدّق ما سمعت. عيناي تقفان في محجريهما، لا تنطقان، ولا ترمشان، فقط تلمحان شفتين تردّدان:

ـ"عد إلى البيت فوراً".

في خلال لحظة، أحسست بركام من الأثقال ينزاح عن كاهلي وبأوهام وهواجس متورّمة تمتطي جناحيها وترحل. وبخفر يسكن أعماقي فيبهجها. لم أستطع ترجمة ما نطقت به **ليلى**. كلماتها الساخنة نقلتني إلى بحيرة من المياه المثلجة. استرخت أعصابي. رأيت العيد يزورني، والأمنيات تتسرّب إليّ زرافات ووحدانا. سكن كلّ شيء فيّ. هدأ تماماً.. إلى أن أردفت **ليلى:**

ـ للأسف.. كنت أتمنّى أن تكون برفقتي.. درس اليوم مهمّ جدّاً.. الجثّة مختلفة.. إنها جثّة شهيد أوصى بأعضائه بعد موته.

ـ شَـ ـهـ يـ ـد؟!..

لفظتُ الكلمة متقطّعة. ردّدتُها بعد **ليلى** بشكل متكرّر. أطلقها خافقي المضنى من إيقاع ليلة فائتة. نزفتُ مليّاً، وأنا ما أزال أتملّى جلالة الموقف المهيب. حاورت نفسي التي ما فتئت تومض بشعاع جديد ينبجس من مكان خفيّ. الشعاع يعشّش في رأسي، لأرى عظمة كبيرة تتفجّر في داخلي، وهالة نور تتأبّط ذراعي، وسموّاً يجبّ ما قبله من تراكمات اقترفتها الأيّام. بينما قامة أبي تتطاول لتعزّز انتمائي الجديد بقوّة غير مرئيّة.

علـــى قيـــد.. الحنين (زهـــــرة بيلسان)

q أيمن الحسن *

.. وكنت، كلما جئت إلى بيت خالي في مأذنة الشحم، أتجنب أن يراني، لكنه يضبطني كالعادة متسكعاً في دمشق القديمة، قريباً من حارته، فيطردني:" رايح مشوار. رأيي ترجع. وتجي بعدين."

غير أني، في المرة الأخيرة، بعدما أخذت طريقي باتجاه بيتنا البعيد في حي الميدان، التفت إليه، وأنا أمد يدي:" البقية بحياتك يا خالي."

متعمداً تذكيره بأمه المتوفاة مؤخراً، أقصد جدتي، إذ بقيتُ إلى جانبه يداً بيد طوال فترة العزاء بها. ولعله استرجع تلك الأيام العصيبة، وتعبي المضني خلالها، فتراجع عن رأيه قائلاً:" روح اسبقني على البيت."

فصرت أدخل بيت خالي ـ المعروفِ بأبي البنات ـ حتى لو لم يكن موجوداً.

* *

خلال تلك الأمسية الغنائية، في دار الأوبرا، حين جلست إلى جوار هبة المحمود، انتبهت، بعد لحظات فقط، إلى شفتيها القرمزيتين. كنت أمعن النظر إليها، وهي تستمع بإصغاء منقطع النظير، إلى المطربة تغني:

" سليمى بلا ذنب سلتني

وكانت أمس من بعضي ومني..."

بداية جذبتني إليها رائحة العطر، وكنت كلما استنشقته بطريقة ما، لا أعرف تفسيراً لها حتى الآن، إذ أكون في أي مكان، وأشتمه، فأترك الزملاء في الجامعة، أو العمل في الجريدة، لأحضر مسرعاً

* قاص وروائي من سورية.

إلى بيت خالي، فإذا فدوى جاءت لزيارتهم. يستغرب الجميع كيف عرفت بذلك، وهي التي وصلت قبل قليل، ولم تخبر أحداً بقدومها. أما أنا فأسترجع لحظة استنشقت عطرها ملءَ رئتي، فظل يستوطن ذاكرتي ـ الشميَّة بالتأكيد ـ دون أن أنساه يوماً، وكلما عاودني وجدتها حاضرة. وكما لو أنها أمامي الآن هجستُ داخلي:**" فدوى يا امرأة آسرة، ألتقي بك ذاتي، فتتعرى نفسي من كآبتها، لأفرح مثل طفل صغير."**

انتبهت هبة فجأة، وأنا أحدق فيها، فقلت:" أحس أننا التقينا سابقاً."

ـ لا أعتقد.

أردفتُ، كأنني لم أسمع نفيها القاطع:" وأكلنا على سفرة طعام واحدة"...

تحن يدي لمصافحتها، وأنا أراها تفترش طراحة ممدودة على الأرض، كيفما اتفق، وقد فردت قدميها الصغيرتين على جانبيها، فأكاد أدخل غرفة المعيشة دون إحم أو دستور، وتسقط الملعقة من يدها مع صوت أمها من المطبخ:" أعرفك تحب الفاصوليا مع الرز. "

ـ شكراً. شبعان.

ـ إذا بدَّك فوت تغدَ مع فدوى.

وأتلعثم في الرد، أرتبك للحظات، فأتأتئ:" آ ؟. كيف.؟ شو؟؟"

ثم فتح الله علي، فنطقت:" مثل ما بدك يا مرت خالي."

*

ـ اسمي هبة المحمود: شاعرة، روائية، لا أعرف بالضبط.

ـ تشرفنا.

بعدما ختمت المطربة وصلاتها الغنائية المتنوعة بأغنية ليلى مراد" أنا قلبي دليلي..." تعارفنا بشكل أفضل:" لديك سحر خاص."

ـ تقصد جاذبية.

وأخبرتني أنها عادة تحتفظ ببطاقات ملونة، وقلم حبر ناشف، كي تكتب ما يرد إلى ذهنها، حتى وهي تعد الطعام، أو تكنس البيت، مضيفة: أحس أنني دخلت عالماً واسعاً، منفتحاً على المجهول غير عالمي الصغير في بيتي هناك، حيث اعتزلت الناس والحياة داخله منذ سنوات. ثم تسر لي أن صوتها جميل، كما يؤكد كل الذين سمعوها، بل إنهم أطلقوا عليها لقب المغنية.

بعد ذلك دعتني إلى بيتها، الذي تؤثثه حالياً في حي العباسيين. فما استطعت الرفض.

أتساءل:**" لماذا قبلت دعوتها بسهولة على غير عادتي؟...**

حينذاك، بعد تعلقي بابنة خالي فدوى، أصابتني، وأنا الطالب الجامعي، سنة أخيرة، حمى الأشواق الملتهبة: علاقات عدة، والفكر عندها، حسب القول الدارج. فراح قلبي يثور على أية علاقة عاطفية، تمر بي، فتُلفظ زبداً على مياه الرفض المهذب، أو الإهمال المبرمج. وتيقنت أنه الحب: فما هو؟ إن لم يكن الانشداد لذكرها بمناسبة، أو دون مناسبة، والرغبة بالجلوس في حضرتها طوال الوقت، وأن تطير من الفرح، وهي مبسوطة، وينزل غضب الله عليك إن تزعل، ثم الاشتياق المرير لها بمجرد خروجي من عندها؟

ـ ما هو؟ إن لم يكن تذكر أي حركة من حركاتها، أو همسة من همساتها، والامتلاء إلى درجة الهيمان، أو الدوخان اللذيذ، كلما استنشقت عطرها؟

*

مع دخولي إلى بيت هبة الأنيق المنمنم، حيث كل شيء فيه منسق مكانه، ما يوحي بذائقة مرهفة. لكنه يخلو ـ كما بيت خالي ـ من نافورة ماء، وسط بحرة، إلى جوارها شجرة نارنج مع أصص من الورود المتنوعة: جوري، قرنفل، وحبق، يطالعني صوتها كأغرودة:" أهلا أهلا، أهلا وسهلا." فرصدت

حالة فدوى، أقصد تخيلتها بالضبط: ملابس بسيطة، وجه بلا مكياج، صوت مثل الشدو، أو الترنيم، مع نبرة هادئة، لكن حازمة، وشفتين قرمزيتين لا أحلى...

كنت أجلس على الطراحة قبالتها، وما إن انتهيت من أكل الأرز مع الفاصولياء، حتى رحت أتلمظ شفتي، وأمسحهما بلساني، وأنا أحدق إلى شفتيها باشتهاء، مردداً:" ما أطيبهما، ما ألذهما." فحدجتني بنظرة قاسية مستنكرة ما تراه، وتسمعه، لذا أوضحت باسماً:" قصدي الفاصوليا والرز يا بنت خالي."

دخلت هبة، تغيّر ملابس خروجها بثياب بيت، لم تختلف عنها كثيراً. فنزلت عن الصوفاية، لأفترش طراحة ممدودة على الأرض. وجلست قبالتي تحكي، كأنها شهرزاد معاصرة:" دائماً يوجد في المطبخ طناجر وصحون، فناجين وكاسات، سكاكين وملاعق، بحاجة إلى جلي، طعام يترقب أن يُطهى، مائدة تتطلب التجهيز، بيت يحتاج لمن يكنسه، يمسحه، ثياب كي تغسل، وتكوى، بينما أتخيلني: هنا ديوان شعر، هناك رواية، إلى جوار مجموعة قصص حديثة، وعلى الطاولة الصغيرة كتاب نقدي مفتوح على نصفه، من حوله أصص الورد الجوري، والحبق. فمتى يصدر حكم الإفراج عن روحي؟"

بدت تتحدث في فهم حاذق، ومعاناة مؤلمة، وهي تعرب عن رغبتها دخول اتحاد الكتاب، مع أنها تملك تناقضها الأثير: اعتزاز بالنفس إلى درجة الغرور، والتواضع أمام تجربتها القصيرة في الكتابة إلى حد التلاشي، بينما كان صدى ضحكاتها يشيع البهجة في المكان بين الفينة والأخرى. نصحتها:" اكشفي أوراقك في قصتك، قدميها بجرأة، فالكتابة تتيح لنا أن نعي ما عشناه في الماضي، لتحررنا من فخ الوقوع في الندم."

تابعتُ، وهي صامتة، كما لو أنها تستحثني أن أستفيض:" في الكتابة تحكمين القبض على تجربتك الحياتية، تستخلصين العبرة منها، ولا تدعينها تضيع في النسيان. المهم أن تتلبسك شهوة القص، لتنقاد الدهشة إلى قصتك، فتبدو مثل أنثى تكشف مواطن جمالها."

ثم همستُ:" النساء مدن متنوعة، وعالم المرأة مثير: إنها جوهرة هذا العالم، وأطيب حكاياتها ما يتنفس به الجسد."

تأملتني في تمعن حالم. ثم هزت رأسها في شبه قبول:" معقول."

بعد ذلك أهدتني كتابها البكر، على غلافه الأول صورتها...

ما لفت نظري في قصر بيت خالي ـ هكذا تسمي بناته غرفة الضيوف ـ وجود صورة لفدوى داخل فاترينة الزجاج الفخمة، ما إن شاهدتها حتى دعوت أختها الكبرى ـ كانت فاتن تحبني، لكنه قلبي، وما يهوى ـ طلبت منها أن أستعير هذه الصورة ليوم واحد. استغربت ذلك. ثم ترددت طويلاً، قبل أن أدغدغ مشاعرها:" ولو حبيبتي فاتن، مشاني."

مباشرة توجهتُ إلى الاستديو الذي تصورت عنده فدوى. ولم أستطع الحصول على صورة منسوخة إلا بعد جدال صعب، طويل، مع دفع ثلاثة أضعاف المبلغ المطلوب.

ويومذاك لم أعرف كيف فاح عطرها، واكتست جدران غرفتي البائسة بورود يانعة من كل الأنواع، وأنا أغرس صورتها في أصيص الجدار القبلي! أو من أين جاءت عصافير الدوري، تزقزق على شباكي المخلوع! كيف تحولت الأوراق فوق طاولتي إلى فراشات زاهية؟ وتصاعدت أغاني الفرح؟ وأنا أخاطبها:**" فدوى أربعة حروف تنساب في حنايا الروح، ويؤلمني ألا أسند رأسي إلى حضنك، فتهدهديني، لا أرشف قبلة من شفتيك القرمزيتين، فتتخلى عني كآبتي إلى الأبد."**

أزعم أنه لا داعي لعرض مأساتي مع أسرتي المتنافرة دائماً تلك الأيام، وشجارات أبي مع أمي اليومية، لدرجة أن خالي كثيراً ما طلب منها القدوم للعيش مع بناته، على أن تتركنا، نحن الأبناء، في حضانة أبي، وهذا ما تسبب في رسوبي عدة سنوات.

*

فجأة أنزلت هبة العود المعلق على جدار غرفة الجلوس، وراحت تعزف برهافة، وإحساس عميق. فاسترجعت ذلك المساء حين قرر خالي أن يكسر حالة الحزن على وفاة أمه، جدتي، رحمها الله، بعد حضور المستأجر الجديد، وهو من قرية نائية على نهر العاصي، تخرج حديثاً من قسم اللغة الإنكليزية، وجاء ليؤدي خدمته العسكرية في مدينة دمشق، لاحظت امرأة خالي اهتمامه بابنتها الكبرى،

فأوعزت بإقامة حفل صغير للتعارف. لذا راح خالي يدندن بعوده العتيق المحلي بالخزف الملون، وترقص صغرى بناته. جرب الخريج صوته، وكان سيئاً، فأرادت فاتن حرقصته، أقصد إثارة غيرته، طالبة مني أن أغني، فغنيت لفريد الأطرش، الذي يحبه خالي كثيراً:" أحبابنا يا عين ما هم معانا."

في اليوم التالي سألتني فدوى التي بقيتُ أنظر إلى شفتيها القرمزيتين، ترسمان فماً ندياً، وأتلمظ طوال السهرة دون أن تمنحني التفاتة واحدة:" صحيح أحبابك ما كانوا معك يا هاني؟" فتيقنت أنها تحس أخيراً بما أكنه لها من حب كبير. ومثل طائر يستفيق على فضاء الحب الواسع بغتة، ليس بمعنى أن يحِب، بل أن يُحَبّ أيضاً، وجدت تخوم المدى لا تسع فرحتي.

أحدس داخلي الآن:" **ما أشبه الأمس باليوم: حب عصي على النسيان يولد، ثم يمضي رفَّ عصافير طار، أو مثل ليل غيّب مصباحه الظلام."**

مع حب فدوى المشرع على النور الصافي، والهواء النقي، تسارعت الأحداث، أو أن الوقت مر سريعاً، إذ استأجرت غرفة في دمشق القديمة قريباً من بيت خالي، وصرت لا أبرحه نهاراً حتى آناء الليل، وأنا أدرسها منهاج اللغة العربية للصف الثالث الثانوي: يغفو خالي، ويصحو مراراً، وهو يدخن نرجيلته، خلال الحصة الدرسية المديدة، بينما تصب زوجته المتة، يبرد ماؤها، وتسخنها عدة مرات، مصراً ـ من ناحيتي ـ على نقل الجوزة* من فم فدوى إليَّ مباشرة دون أن تُغسل المصاصة، فأحس شهد العسل على لساني، وأروح أمصمص شفتي بانتشاء دون أن تزعل كما في سابق عهدها. أخيراً، تحت ستار الليل الحارس، تتبادل شفاهنا، دون حاجة للكلام، أمنية النوم الهانئ، والإصباح على خير.

لكن أختها الكبرى، بعدما فقدت أملها معي، وأنا أستسمحها أن تعذرني: فالقلب وما يحب، قامت بتوريطها مع جارهم خريج الأدب الإنكليزي، كي يخلو لها الجو، فأتقدم لخطبتها بعد أن تتزوجه فدوى، هذا السر كشفته لي، فيما بعد، عبر رسائلها التي لم تنقطع. وكانت الأخيرة تتضمن اعتذارها:

ـ أتمنى لو عشت من أجلك. لكنك بالتأكيد ستلتقي من هي أجمل مني، ولها شفتان قرمزيتان.

واستغربتُ أن تفعل فتاة مثلها: رقيقة، ومرهفة الأحاسيس، ما فعلته بنفسها، إذ خاضت في مياه نهر العاصي، التي بدت غزيرة ـ على غير العادة ـ حسبما أكد شهود العيان، بعدما ملأت جيوب ثوبها الريفي الأسود بالحجارة، لتستقر في أعماقه، بعد أن هجرها زوجها، الذي اكتشف رسالتها الموجهة إلي، فاعترفت له بكل شيء.

بعد فراقها حلت أعوام قحط، لم ينبت فيها زرع، ولا ورود، وجف الضرع، كأنها كانت تمسك بمواسم الخير بين إصبعيها: الشاهدةِ، والوسطى. ورأيتني، حولي أصص ورد أسود، وهي تمسد على شعري بينما أتلمظ شفتيها المتخشبتين، حتى إذا ما وضعت رأسها على صدري، كعادتها جهة اليسار، لم تجد نبضاً، فانتفضت لأصحو مرعوباً في كابوس، يتكرر كل ليلة. لذلك فرضت على نفسي نظاماً قاسياً، أن أختلي في غرفتي، لا أبرحها إلا للعمل في الجريدة، أو حضور مقررات السنة الأخيرة، الهامة فقط، وزهدت بالحياة، فأصبحت نفسي تعاف الاختلاط بأي فتاة، إلى أن التقيت هبة المحمود، بعد فترة طويلة، في تلك الأمسية الغنائية، حيث تقابلنا مراراً بعدها.

بدت لي امرأة دافئة، تحتضن قلبي المتعب، البارد، كأنها تقودني إلى رحم حنون، افتقدته سنواتٍ من الحرمان، لا سيما وهي تقول لي كلما صافحتها:" يداك باردتان، تعال إلي، ستدفئك حرارة قلبي." فشعرت أن للحياة ـ رغم كل ما جرى، وحدث لي ـ ما تستحق من أجله أن تعاش: كنت، عندما نجتمع في أمسية أدبية، أستمتع بممحاكاتها اللطيفة، الحاذقة، وهي تلقي كلامها الصدامي ذاتَ اليمين، وذاتَ الشمال، في شغب جميل، محبب. بعد ذلك، إذ تستريح يدها الناعمة في يدي متوادعَين، لا أرغب التخلي عنها، كما لو أنها توهج في نفسي الألق، وبعد رحيلها يصيبني خفوت حزين:" **لعلها محاولة قلب مقاومة تصحره، وألا يرمى في حاوية الإهمال بانتظار إعلان وفاته، لأنه جدير بالحياة، وأن يحب بتفانٍ، حتى لو كان حباً بلا أمل."**

علمتني طريقة استخدام البطاقات في الكتابة بعدما كنت أكتب كيفما اتفق، فصرت أرقمها، وعند اكتمال الشغل على القصة أطبعها مباشرة على الكومبيوتر، مما يتيح لي إمكانية الحذف، وتبديل مواقع الجمل كما أشاء. ثم رحنا ـ بعد مجيء زوجها لزيارة دمشق، ثم اصطحابها معه ـ نتحادث على الهاتف لساعات، وأنا أحلل موقفي منها:" **لا. ليس حباً، بل هي حاجتك إن تتحدث إلى امرأة تحسها، رغم المسافة**

* الجوزة: كأس المتة تصنع من الشجر.

البعيدة بينكما، قريبةً إذ تقول لك:" أنت أنا." لا تتحدث إلا بعد تردد خشية تزعجها، أو تقلق قيلولتها. لكن عندما تبدأ الخوض معها، لا تشبع كلاماً مباحاً، أو غير مباح. تحس بلهفتك ألا تتوقف عن الانسياح، كأنك تحكي مع ذاتك. فإن شعرتَ أنك أطلت، وأردت القطع، واصلت هي، كأنها لا تريدك أن تتوقف عن الحديث أبداً. أما باقيَ الوقت فيكفيك حضورها داخلك، كأنكما مازلتما تتناجيان، فتغضب لو أخبرتك أن أحداً ما خدش شعرةً من مشاعرها، وتفرح إن فازت بجائزة أدبية، كأنك رابحها. ما أنت أيها الحب إذاً؟"

لقد نظرت إليها بإعجاب دائماً، فأجمل ما فيها قلبها الكبير، وهي لا تكذب مطلقاً. حدثتني مطولاً عن معاناتها الأسرية. بدت جريئة، وهي تعبر عن رفضها حالات الشذوذ، وأن تخون زوجها، مع أنها لم تتنكر لمغامرات ماضية، ترك بعضها جروحاً عاطفية، لم تندمل. لاحظت احمرار خديها، فعرفت أنها ستخبرني أشياء خاصة:" زوج، لا يفطن أني زوجته إلا ليلة الخميس، متى يعفيني من مهمة، أنفذها بلا مبالاة، ودون روح؟" فأناجيها سراً:**" لوقع خطاك انتظم نبض القلب بعد موات، أشرقت شمس ليل طال، انزاح عتم عماني. لكن طفولة وجهك، عطرك الأخاذ، وشفتيك القرمزيتين، توقظ أيامي هناك في دمشق القديمة، التي لم تعد بيتي الثاني فحسب، بل موطئ القلب، مأوى الروح، ومستقر النفس العليلة، كما يقال، حتى صرت أحس أنني سأموت عندما أبتعد عنها، كما يموت السمك حين يخرج من الماء."**

لطالما حلمتُ بفدوى ضحكة تضيء طريقي وسط أيامي المتجهمة داخل أسرتي. والآن: ماذا بعد؟ تُراني أمسيت العاشق الأسير لعطرها؟ إذ لطالما عبق المكان به، حين تخطر على بالي؟ كأنها أصبحت دمشقَ القديمة، بحاراتها الضيقة، أبنيتها الطينية، أسواقها الشعبية، وأناسها الطيبين. فصرت أمني النفس طوال الوقت:**" لئن ضاعت مني، بزواجها من مدرس اللغة الإنكليزية، فالكتابة تعيدها."** وأترنم مع فيروز:"

كلي إيمان

أن القلب الملقى في الأحزان

يلقى الأمان."

أتساءل:" أ يبقى الحب غير المكتمل وجعاً، استوطن قلوبنا، حتى ينقله وجد الحبر إلى صفحات بيض، تزهر بالألم؟ وأجزم:

ـ لا. لم يكن تشابهاً مع ابنة خالي فقط، بل تعداه إلى ما هو أعمق، كأنه المبرر، وهذا اللقاء بيننا مكتوب على اللوح المحفوظ منذ الأزل. هل يبدو لكم واضحاً اسم هبة المحمود على جبيني؟"

*

خلال الجلسة الأخيرة أخذت تغني لعبد الوهاب:" ليلة الوداع طال السهر..."

ثم تستحثني أن نشترك معاً، ليؤدي كل واحد منا مقطعاً من تلك الأغنية:

ـ وقفت ساكتة وحيرانة.

ـ ووقفت حيران وياكِ...

تسألني:" ما رأيك بصوتي؟"

ـ أنت فنانة موهوبة يا هبة.

يرد علي، وقد تاهت نظراتها نحو البعيد:" مجرد مغنية كما يلقبوني."

*

على حين غرة، يرتفع صوت المكبر في قاعة المسافرين بمطار دمشق الدولي، يدعوهم إلى التوجه نحو [.....]، التي ستقلع إلى الأرجنتين بعد لحظات. فتبدو [...] واهنة الخطو، كأن جبلاً على

ظهرها. راحا ينظران حولهما في وحشة دون أن يريا [....] فإذا هي عابسة، يابس وجهها، تشدني لحظات الوجد، أتمنى [..] تبقى يدي في يدها لساعات، لأيام، بل لآخر العمر، لذا تهمس [..]:" لا تحزن حبيبي، سأتصل بك." وقبل أن تدير ظهرها تقبلني مع عضة [.....] تدمي شفتي السفلى. ثم تمضي خلف بعلها المغترب في أميركا [.....] منذ سنين، وقد أخذت معها قارورة [.....]، ملأتها تراباً من حوض شجرة النارنج، بالقرب من بحرة الماء، في بيت خالي، بعدما حكيت لها عن فدوى. كانت دمعتها حرى، ودموعه [.....] أخذت مجراها نحو القلب، فأبكته في صمت، ثم انكسرا معاً، مثل لقى تناثرت أشلاءً هنا وهناك اعتراه وهن [..] ركبتيه، فانحلال في مفاصله، وتعب مضن هدها، فتهالكت ممتقعة [.....] في صفرة كابية.

فجأة جف لسان هاني. وجمد الكلام [....]، إذ نظر إلى المكان [..] حوله فإذا هو قبر، والسماء [.....] مقفرة جرداء، ثم غلبته الدمعة المختنقة [.....] منذ زمن طويل. إذ لم يجد هبة المحمود جواره. ولم يعد يشتم عطرها [.....] بالطبع. قلتُ: **أهربُ فالمطار أعمى. وقد خلفتني الوحشة القاتلة وراءها زهرة بيلسان.**" حلّق قلبه في الجو مع طائرتها، وقلبها بقي جاثماً على [.....] المطار، كأنهما لم يلتقيا **[.............].**

q q

المتثائــــــــب

q عبد الغني حماده *

بعد تثاؤب طويل، يمد الموظف العجوز يده، بدون اكتراث، ويتناول الاستمارة، ثم يتفحصها بدقة، يقارن الأسماء المدونة فيها، ويطابقها على البطاقة العائلية، يتملى الصورة المخروزة على الصفحة الأولى، ويقارنها بملامح وجهي، الأنف الممطوط إلى الأمام قليلاً، هو كما في الصورة تقريباً.

ثم يحدق في العينين الضيقتين، ويتوقف عند الشاربين المتهدلين فوق الشفتين حتى وصل طرفاهما إلى أسفل الذقن.

ــ الصورة قديمة.. كنت شاباً آنذاك....

يتجاهل التعليق المصحوب بابتسامة عريضة مني، ظننت أنها ستزيل الحاجز الشاهق بيننا، فردّ عليها بتثاؤب طويل لا نهاية له، كما هي حال أحاديث السياسة في مقاهي النخبة المثقفة، ففتح فمه على مصراعيه، وتوضّحت معالم محتويات فمه العتيقة، لوزات مسترخية في الصدر، بضعة أضراس، ما حفر منها ورمم، أما الأخرى فقد أسودت جذورها وتفحمت، وقد تراكمت آثار من بقايا ممضوغاته على حواف لثته القرمزية، فيما كان لسانه منكمشاً على حاله خلف الأسنان الأمامية.

ذلك التثاؤب الذي لم أرَ مثيلاً له في حياتي، رسم معالم البلاهة على وجه العجوز، المغمض العينين في تلك اللحظة. فبدا وكأنه يعاني سكرات الموت.

ولأن الموظف الذي بجانبه يعرفه جيداً، على ما يبدو، فقد صفق بيديه تصفيقة واحدة نبهته، مما هو فيه، فراح يفتش عن القلم بين السجلات المتناثرة أمامه، ثم حكّ ذقنه الفضية القاسية النابتة كأشواك الخرنوب.

ـــ القلم فوق أذنك أستاذ (قلت له لأستعجله قبل أن يداهمه تثاؤب آخر لا ينتهي إلا بعد انتهاء الدوام).

بعد أن تأكد الموظف الكثير التثاؤب من مطابقة الاستمارة التموينية للبطاقة العائلية، فتح سجلاً كبيراً، يقلب أوراقه بتؤدة، ويشير بالقلم على الأسماء المدونة على صفحات سجله السميك، وحين تحقق من مصداقية الأختام والطوابع الملصقة على الاستمارة، وقبل أن يبدأ بتدوين المعلومات الواردة فيها

---

* قاص من سورية.

على سجله، داهمه على حين غرّة، تثاؤب كاد يشق شدقيه، فضاقت عيناه، ثم نفرت دمعتان من طرفيهما القريبين من سالفيه الرماديين، استمر تثاؤبه أكثر من عشرين ثانية، وهو في شبه غيبوبة لا يدري ما يدور حوله.

وما إن لمح الموظف الآخر يهمس في أذني ويبتسم، حتى نفض رأسه، وعاد إلى رشده وتساءل:

ــ لعنة الله على إبليس.. أين القلم؟

ــ القلم بين أصابعك أستاذ (أسعفتُ ذاكرته) وبتأنٍ دوّن الاسم في جدول المستحقين للبطاقات التموينية، ثم بدأ يفتش عن شيء ما، بين دفاتره المستلقية أمامه على الطاولة.

فقلت له:

ــ عن أي شيء تبحث أستاذ؟!.. أنا أساعدك..

لم يلتفت إلي.. فسأل زملاءه:

ــ من أخذها؟!.. قلت لكم ألف مرة لا تعبثوا بممتلكاتي..

الموظف الذي بجانبه ناوله (الاستمبة).

ــ أعطني إبهامك الأيسر.. (قال لي)..

ــ هل البصمة ضرورية يا أستاذ..؟ ألا يستعاض عنها بالتوقيع؟!

نهض عن كرسيه مغتاظاً:

ــ لا يا سيدي أنا أعطيك بطاقات ذات قيمة مالية، إنها كالنقود تماماً.

غمست إبهامي الأيسر في (الاستمبة) ولأنه حريص جداً على دقة البصمة، فقد أمسك إبهامي بيد، وأشار بسبابة اليد الأخرى وقال:

ــ ابصم هنا تماماً، لحظة، هناك بصمة أخرى.

مال رأسه إلى الوراء على مسند الكرسي، واستسلم للتثاؤب مرة أخرى، أغمض عينيه القابعتين خلف زجاج نظارته السميك، ثم فتح مغارة أسنانه المنكوبة بلقيمات تضمن له البقاء حياً تحت رحى الحياة ومتطلباتها التي لا تنتهي.

ــ يبدو أن سهرة الأستاذ كانت طويلة بالأمس (قلت للموظف الآخر).

ــ لا، لا.. هذه عادة.

فقلت له ترطيباً للجو:

ــ نعم ولكنها لا إرادية.. أقصد أنها تأتي رغماً عن الإنسان..

إلا أن الموظف الذي نظم الدور قال:

ــ إن الأستاذ دائم التثاؤب، إلا أثناء الأكل..

ــ فقط!! (سألته باستهجان).

ــ وأثناء قبض الراتب..

أبديت استغرابي:

ــ مشكلة.. أعني لو أن التثاؤب يداهمه أثناء الأكل، فعلاً مشكلة.

أنهى الموظف العجوز تثاؤبه، وقال موضحاً:

ــ كل عائلتنا هكذا.. التثاؤب وراثة، سهراتنا نقضيها في التثاؤب، ننام ونستيقظ ونحن نتثاءب، نغني ونرقص متثائبين، وماذا تريدون أيضاً.. (هيك الله خلقنا)، تولد نساؤنا وهن يتثاءبن..

انتقلت عدوى التثاؤب إلى الموظف الثاني فالثالث ثم اخترقت البواب، حامت حولي، فاستحضرت مآسي الجائعين والمحرومين والمقهورين والفقراء وأبناء السبيل، لكن ذلك لم يشفع لي، فوقعت في فخ التثاؤب، انهرت دفعة واحدة، أمام طغيان التثاؤب، فاستندت إلى الطاولة، وأرخيت العنان لفمي المزموم، وشاركت الجميع في حفل التثاؤب اللئيم.. ولم يكن حظ الواقفين في الدور كبيراً، فاستسلموا مرغمين لسلطان التثاؤب.

الشرطي الذي كان يقبض على عصا، ويلوح بها لمن تسول له نفسه بمخالفة النظام، وحده كان صاحياً، ينقل نظراته الجامدة، على الوجوه المستسلمة لتلك العدوى، ثم صرخ منبهاً:

ـ إيه.. وحدوه.

فانتبه الجميع لصوت الشرطي الذي راح يبتسم ويحوقل وهو يسند قدمه اليسرى على الجدار المنتصب خلفه، فيما يده تقبض بقوة على العصا السوداء.

لاحظ الموظف المتثائب أن عدد المتسمرين في الطابور قد تضاعف، فتمطى الرتل حتى وصل إلى الطرف الآخر من المبنى عبر دهليز طويل، ولذلك فقد مدّ يده بحركة سريعة إلى درج الطاولة وسحب منه دفترين.

ـ انتبه.. حافظ عليهما جيداً. دون أرقام القسائم بخط واضح.. القسيمة الأولى لمادة السكر والثانية للرز.

هات خمسين ليرة قيمة الدفترين.

أعطيته مئة ليرة، أمسكها بأصابع يديه الشمعيتين وبدأ يدقق في أرقامها ويقلبها، ثم أخرج المفاتيح من جيب معطفه المعلق خلفه، عاني بضع ثوان حتى قبض على مفتاح صغير، فتح بواسطته درج الطاولة، ثم اخرج رزمة مالية مربوطة بمطاطة أزالها على مهل، ثم مسد المئة ليرة بكفه وأعاد المطاطة إلى سابق عهدها، ووضع رزمة المبلغ في الدرج وأقفله:

ـ بقي لك خمسون ليرة.. انتظر لحظة..

ظننت أني سأقبض ما تبقى لي بسهولة وسرعة من ذلك الموظف الذي غرق في بحر من التثاؤب، أذعنت له العيون والألسن واللوزات فانخرطت في طقوس لابد منها حينذاك.

استجاب الجميع لتثاؤبه، بمن فيهم الشرطي، حتى الناس في الشوارع كانوا يتثاءبون، والواقفون على الشرفات وسائقو السيارات أيضاً، وعمال النظافة، والأطباء والمحامون، بمن فيهم زوجتي التي كانت تنتظرني وهي تتثاءب أمام الأولاد، لعلهم ينامون قبل أن أصل.

q q

النبض الأبدي

q هيثم بهنام بردى *

قرية جبلية نفض عنها أهلها غبار أقدامهم هرباً من الشرارات المتساقطة من السماء، حمم بركانية بأشكال متعددة: مدببة طويلة تحف بها شلالات من نار، كروية تتشظى منها نجيمات بارقة برتقالية ــ خضراء ــ صفراء، ثريات متلألئات تهوي من الخالق، تتوامض نيرانها المتساقطة بشكل هندسي بديع، كل هذا الجيش من الكرات والثريات والأسطوانات المعبأة بالدمار والرصاص والشظايا الكاوية، القاطعة، العادية، لكل أشكال الحياة وجد طريقه وبشكل منظم وتوقيت متوافق ليعانق سقف بيت طيني، أو سياج مبني من الجص والحجر الجبلي، أو فوق قضبان من أخشاب متشابكة ومتكاتفة لتشكل في تآصرها جسراً خشبياً يحنو على ساقية أو نهر صغير مياهه صافية صفاء عين الديك.

قرية جبلية تسرح فيها قطعان شائهة من خراف افتقدت راعيها الذي آثر الهزيمة والنزوح دون أن يفكر في إخلائها، خراف ونعاج تنظر كبشها المذبوح بفعل شظية شوهت رأسه، والناقوس في رقبته المدماة يغفو في نومة أبدية.

قرية جبلية، تغفو على كتف جبل منح لها في غوابر الحقب الأمان والطمأنينة بفعل صلادته وجهامته وبسالته مع رجال القرية في الزمن الزائل لطرد الأعداء والطامعين وردهم إلى نحورهم خائبين، هذا الجبل لا يفهم الآن وهو يرجّع صدى فرقعات بعيدة ويحتضن وميضاً بارقاً، ويطرشه صفيراً مدوياً، يعجز الآن عن فهم سبب هجرة الناس رغم أنه لا يزال يحاول أن يهبهم الحماية والأمان، هذا الجبل مستعد أن يفني حجارته وكيانه كله من أجل أن يبقى أهل القرية يبتسمون بوجهه صباح مساء، يحميهم نهاراً ويحرسهم ليلاً بنفسٍ جذلى.

ـ إذن لماذا تركوا بيوتهم وذهبوا.

إنه يعجز عن فهم أن أهل القرية اكتشفوا أن الكرات والثريات والأسطوانات أقوى من الجبل وصلابته وأنه عاجز عن أن يكون سداً منيعاً لاختراقاتها المتكررة.

---

* قاص من سورية.

افترت شفتاه عن ابتسامة رضا حين عاين الراعي بملابسه المميزة: جاكتة من لباد، وثوب طويل من الصوف، وقبعة من جلد الجاموس وهو ينظر من مكمنه قرب التنور إلى أرومات وجذوع متقصفة وجدائذ مفتوحة الأشداق، قال الجبل:

ـ أنا أعرف أن الراعي لا يتقلى عن قطيعه.

تتسلق عينا الراعي الصغيرتان لتستوعبا لوحة تجريدية طبيعية رسمها فنان مسكون بالسريالية.. غصن متفرد فوق جذع انقلع ثلثاه وبقي يقاوم العصف والريح والمطر الناري وفي نهايته تشمخ حبات الزعرور الوردية.

ـ إنها حكمة الخالق.

قال الجبل لنفسه:

ـ ترى هل ثمّة آخرون؟

تعاين عينا الراعي عريشة عنب بعناقيد سوداء متدلية تلتف حول أغصان شجرة بلوط بالكاد تقف على جذع عريض قضقضته شظية كبيرة واتخذت لها سريراً في الجذور ولكن تشابك أو تعانق العنب والبلوط لا يمكن لكل شظايا العالم أن تفكه..

يتأوه الراعي:

ـ إنهم لا يفهمون هذا السر مهما قصفوا.

قال الجبل:

ـ لو حذا الآخرون حذو الراعي.

سياج من طين صلصالي متقوض جعل الراعي ينتبه إلى بيت بلا سقف والأثاث مبعثر في الفناء، لفت نظره مهد بستارة وردية وهو يهتز جيئة وذهاباً وثمة صوت مناجاة أمٍ تناغي رضيعها لكي ينام وهي تعده برجوع أبيه من مفاوز وقمم الجبال البعيدة محملاً بلبن العصفور، والزعرور، والجوز، واللوز، والفستق، فيكرر الرضيع مستخفاً بترنيمة الأم، فأنّى له القدرة على تكسير الجوز... ثم ما هو لبن العصفور هذا، إن لبنك يا أمي الحنون لا يمكن أن أبدله بكل أطايب الدنيا، نفض الراعي رأسه، وعاد إلى نفسه:

ـ يقيناً أن هناك كركرة وغناء..؟ أيمكن..؟ هل هذا معقول.

وزحف على بطنه، المناجاة حقيقية والنبرات المنغمة جلية، ولكن أين الأم..؟ وأين الرضيع؟ آه ما أجمل نبرة الأم حين تناغي، يتطامن صوتها ليغطي الكون بأجمل صداح، يقف الراعي، يفرك عينيه ويحدق.. المهد يهتز جيئة وذهاباً، وتترفرف حول أطرافه نهايات الشرشف والدانتيلا وصوت الكركرة يغطي الفراغ بين كل وقفة ولاحقتها من غناء الأم، يصل إلى المهد، يرفع رأسه ويزيح ستاره.

ـ إنه فراغ! لا أثر لطفل فيه.

ولكنه يستاف تلك الرائحة المتبادلة بين أنفاس الأم وطفلها، رائحة الحليب الطازج، وأنفاس دافقة لشهيق أمٍّ جذلى بجنينها ورضيع يبادل أمه الابتسام.. يلبد إزاء مقدمة المهد ويتذكر الليالي الطويلة الممتعة التي كان ينصت فيها وهو يصطنع النوم إلى غناء زوجته وهي تؤرجح المهد بآلية تتناغم مع اللحن، لا يدري لم تعملقت صورة الشجرة في عينيه على حين غرة وأبت أن تغادر العين والذاكرة..

ـ آه.. أيتها الشجرة المعمّرة، أيتها الفاتنة التي تتأرجح على جدائلها الخضر كرات ملونة بلون غمازة عذراء خجولة، ستبقين بمنأى عن الضرر، لأنك شجرة الإنسان الأول... شجرة آدم.

مذ فتح فمه ولطم الكون بصرخته الأولى رآها، كبيرة، وارفة، معطاء، تهب ثمراً مباركاً يكفي أناس القرية شيباً وشباباً وأطفالاً. يقطعون تفاحها الأحمر الشهي، الذي لا يمكن لأية تفاحة في العالم أن تقارن نفسها بتفاح شجرتنا المبروكة... منذ الصغر واليفاعة والشباب وحتى هذه اللحظة هو يطأ العقد الخامس من العمر، رآها وعاينها دوماً، زاهية، خرافية الخضرة، خرافية العطاء.. كان شيوخ القرية وحكماؤها يرطنون بإعجاب..

ـ إنها أم القرية وشفيعتها، وسر وجودها.

تملاها وكأنه يعاينها للمرة الأولى: شامخة شموخ نفسه، رائقة مثل روحه التي لا تساوم مطلقاً، ثابتة في أعماق الأرض كما يفعل الآن وهو يسمع هاتفاً نائياً يأتيه من الجذور، من أعماق الروح.

ــ رب السموات يحرسك.

زحف على بطنه عائداً إلى موضعه، الدنيا في هذه اللحظة مركونة فوق فوهة بركان، تحترق غابة الصنوبر، والسماء، والجبل، والبيوت، والهواء بسعير نارٍ ينبثق من مكان ما خلف الجبل، ربما من الجحيم بعينه وتجبّب المكان بالدمار، توقف عن الزحف حين أرتكن كل شيء إلى تلك اللحظة النادرة المحصورة بين انفجار وآخر، ونظر إلى شجرة التفاح: كانت تناديه بكل جوارحها، تفرد جناحيها أو حناياها، أو ذراعيها، فرك عينيه ناضياً عنهما الضباب أو الغبار، تفرّس بجنون، ثم لهج بحرارة:

ــ أماه.

كانت تقف أمام الجذع، امرأة ثمانينية ببشرة بيضاء ووشم على الحنك، تتلفع بفوطة نيلية وتتسربل بدشداشة بيضاء تشبه نديف الثلج أو لبناً رائباً.

قال الجبل متعجباً:

ــ أرى الراعي مذهولاً وهو ينظر شجرة التفاح، ترى ما الذي جعله يقف كالتمثال؟!

قالت شجرة التفاح:

ــ حاذر يا ولدي.

تحركت الأم وخطت اثنتين وهمست:

ــ أيها الراعي الطيب. احترس يا ولدي.

خطا، على طوله، دون أي إجراء احترازي وحواسه مأخوذة نحو الأم التي تجلّت أمام ناظريه، والتي ما عاد يتذكر من ملامحها إلا هذا الوجه الحبيب المتجلي أمامه بوجهٍ أبيض موشوم وقدٍ ضامرٍ رشيق، فاجأته رغبة بالعودة إلى أربعة عقود ونيّف، والركض بأقصى ما يملك من سرعة، والقفز نحو رقبة أمه، ثم تقبيلها من خديها وعينيها وشعرها الأسود الفاحم، لاهجاً بصوت طفولي:

ــ أنا أحبكِ يا أمي...

وتقول له... كما كانت تفعل:

ــ إلى أي حد..؟

ويفرد ذراعيه على طولهما ويقول بخيلاء:

ــ إلى هذا الحد.

فتحتضنه ثانية وتقبّله ثم تشيله إلى صدرها وتدلف إلى الكوخ...

لقد جمد كل شيء في بؤبؤيه... السماء إلى كائن كتلوي ملون لا ملامح جلية فيه، فقط، الوجيب... يسمعه بجلاء ينطلق من نقطة غائرة من قلب الشجرة/ الأم، ويتموسق مع وجيب قلبه، قالت له الشجرة:

ــ لا تخف.

قالت له الأم:

ــ تعال يا فلذة كبدي.

قالت له الشجرة/ الأم، بحرارة:

ــ هلمّ يا بني توحد بي.

دخل الحشايا، وجد طريقة إلى القلب، استشعر الأمان والدعة ودفق الحياة وهو يغذ السير في رحلة عجيبة نادرة إلى موطنه الأول، حتى أنه لم يفهم ما معنى الذي يحصل له ويراه بأم عينيه.

أن يرى أوصاله تتطاير مدماة في الفضاء، دافقة بالدم الحار النازف. متلفعاً أشلاء شجرة التفاح بفعل قذيفة سقطت في القلب تماماً، قلب الأم/ الراعي/ الشجرة، وهو يرحل الآن في سفرة متفردة وكل خلية من خلايا جسده تتوحد ببقايا أشلاء الأم/ التفاحة، والنبض الموحد لهم يتعملق في الفضاء صوتاً جميلاً كشدو العنادل، أو كخرير شلال صغير، أو كمعزوفة ناعمة لراعٍ يجمع خرافه على أنغام المزمار ليخرس كل شيء عداه، الانفجار، الصعق، البروق، الرعود، الدخان، فقد صار الكون كله نبضاً أبدياً، ودفقاً سرمدياً ورحماً لامرأة/ شجرة لا يتوانى عن الخلق.

q q

الفـــراء

q غانم بوحمود *

تقول لك:

"فراء ثعلب أسود!"

هي تعلم أن الفراء الأسود قلما يعرض في واجهات المخازن، أو يحتفظ به التجار في مستودعاتهم، إذ يندر أن يجد المرء ثعلباً أسود بين قطيع كبير من الثعالب، هذا ما يجعل ثمنه باهظاً، والعثور عليه صعباً، إن لم يشبه المستحيل!

"أعلم أنك ترغب في أن أكون مختلفة، تماماً، كرغبتي في أن تكون مختلفاً أيضاً، وفراء ثعلب أسود، يجعلني متميزة بين نساء البلدة، كما يجعلك أكثر تمايزاً بين رجالها!" تقول لك.

تدرك جيداً، أن الفراء الأبيض يليق تماماً بسمرتها، لكنها تصر على اقتناء ما لا يليق بها، فأي اختلاف ترغب فيه، بل أي تمايز، واختلاف.. يمكنهما الحصول لرجل وامرأة في بلدة مترفة، تفور أسواقها بالأزياء الحديثة في كل فصل ومناسبة؟!

"عادة، أنت لا تبذل مجهوداً في الحصول على هدايا تقدمها إلي، لذلك لا تحتفظ هداياك ببريقها في عيني، فهي غالباً ما تتلف، أو يتغير لونها، ولأنك تبتاعها مضطراً، وتقدمها إرضاءً للمناسبة، فهي غالباً ما تسرق مني، أو تضيع". تقول لك عاتبة.

كاللص، تنسل من ورائها، تفتح خزانتها، تطالعك ألبسة جلدية لحيوانات انقرضت، أو تكاد.

يدهك ما لم تكن تتوقع رؤيته من فراء ذات مصادر وأنواع مختلفة، أنيقة الأشكال، حسنة الحفظ، والعرض والترتيب.

تلاطفك قائلة:

"لا أحسبك تريد من شهرزاد أن تصبغ فراء أبيض، لاستحالة الحصول على فراء أسود!"

قرأت شهرزاد الإعلان المرفق مع كل فراء سبق وأن أهديته إليها، لكنها تجاهلت السطر الذي يحذر من المجازفة.

أبداً..! أنت لم تذبح عصفوراً، وقلما وطأت قدماك نملة، لكنك مضطر لأن تلبي رغبة شهرزاد، فتبلغ قمة الجبل حيث مزارع الثعالب، هناك يمكنك العثور على ثعلب أسود، أو اثنين، أو لا يمكنك!

تقول لك مستفزة:

---

* قاص وشاعر من سورية.

"رجل بشاربين، لم يسبق له أن ذبح عصفوراً، وقلما داست قدماه نملة، غير جدير بأن يكتب على خانته اسم امرأة مثلي".

في داخلك من يقول:

"تنغص عليك عيشك.. تكرهك.. لا تطيقك.. تسعى إلى سحقك!"

لكنك تتمسك بخيط، تعلم أنه خيط من وهم، تقول في قرارك:

"أفعل ما يرضي شهرزاد، قد تعود إلى رشدها، وتطلب الصفح مني".

صوت هامس.. يقطع عليك حديثك مع نفسك، لا تعرف أبداً من أين جاء:

"لبيت شتى رغباتها، كانت كافرة بكل ما حملته يداك إليها".

تقول في نفسك:

"آمل أن تكون المرة الأخيرة!"

"تأكل ثلاث وجبات في اليوم، ولا تستيقظ إلا بعد سطوع الشمس، وغالباً ما تستحم كل صباح ومساء، هي بعض صفات الرجال. لكنك لا ترفع صوتك على جار، ولا تتجاوز سيارة على طريق، ولا تغلق ثقباً من شأنه أن يمنع صرصاراً، أو فأراً، أو ثعباناً من الدخول إلى بيتك.. أما شارباك فإنهما لا يستشعران أي اعتداء مرتقب على أفراد أسرتك.. يجدر بك أن تفعل شيئاً، يكون ثقيلاً على الآذان، ولاوياً للأعناق، ليس إلا..!" تقول لك غاضبة.

تقرر خوض تجربة خطيرة، أنت على وعي تام بنتائجها.

أن تمزقك أنياب الذئاب الجائعة أفضل لك بكثير من العودة إلى لعنتها الأبدية.

الليل.. هو الوقت المناسب للخروج، حتى لو اضطررت إلى النوم في قبو العمارة، دع شهرزاد تستيقظ فلا تجدك في البيت!

هي خطوة جريئة منك نحو مزارع الثعالب، والخطوة الأكثر جرأة، لو امتلكت إرادة أقوى، لكنت فضلت المسير في الظلام على البقاء حتى تنقشع العتمة.

الظلام، صديقك الآن..!

سريعاً ما يتحول الكثير من الأعداء إلى أصدقاء، والظلام هو مطيتك، أنت لا ترى النملة التي تطؤها قدماك، لا ترى أزهار الحقل، شيئاً فشيئاً، تستطيع أن تروض قلبك، أصابعك، عينيك، أذنيك، شفتيك، أنيابك، نعم..! ـ أنيابك ـ وإلا لماذا بزغت هكذا، في فمك؟!

تجارب متكررة منك، قليل من الصبر، والإرادة، والوقت.. تنتقل من مكانها، تصبح في مقدمة الفم. ربما يحالفك الحظ، فتصادف أرنباً برياً في طريقك، أو سلحفاة.. لم لا؟!

اقبض على الطريدة، اعمل أظافرك في رقبتها، أنت بحاجة إلى فعل يجعلك أكثر جرأة، هنالك في الجبل من هم أكثر منك جرأة، ومهارة، كلهم جاؤوا يفتشون عن الثعالب السوداء، منهم من أغرته الجائزة ومنهم من استهوته المغامرة.

يحضر كبير تجار الفراء، قبل أن يصل مندوبو وكالات الأنباء، والصحف المحلية، والعالمية، ينفرد برنامج (جائزة الثعلب الأسود) بتصوير الرحالة والهواة، وستقوم بتوزيع صورك ممتطياً صهوة ثعلب أسود، غارزاً أصابعك القوية في رقبته.

من جهة أخرى، ستظهر الصورة شاربيك ملتفين هكذا حول أذنيك.. بينما يبدو الثعلب مترنحاً، متعباً، منكسراً، مهزوماً تحت ثقل قامتك العملاقة.

كن مطمئناً، قصص لا تشبه إلا نفسها، ينسجها القاصون لك، تتناقلها الألسنة، تكون حديث الساعة، ستتقاضى مكافآت عالية، وكثيرة، خاصة عندما توزع صورك المدهشة على شركات إنتاج الألبسة، والتبغ، ومؤسسات صناعة النراجيل، وشركات إنتاج اللحوم البلدية، ووكالات الدعاية والإعلان المحلية والعالمية.

تقول في نفسك:

"اترك الأمور تجري على سجيتها، دعها يا رجل! ابق في فراشك حتى مطلع الفجر، تبزغ الشمس، ويخرج الناس إلى أعمالهم، يدوسون طبقة الجليد المتشكلة فوق الطرقات، عادة، تصحو السماء، يغدو الطقس دافئاً، يخرج النمل من جحوره، تطير العصافير بعد أن تنفض عن أجنحتها الكسل. وإلا كيف يكون بإمكانك أن تطأ نملة بقدميك، أو تحظى بعصفور، تتصيده، فتذبحه!

أنت لا تريد أن تقول.

سيان لديها تأخرت في الاستيقاظ، أم بكرت، ومتى كانت تستيقظ قبلك؟!

هناك من يقول ــ النساء اللواتي يقطنّ في أماكن تعلو قليلاً عن مستوى البحر، يتأخرن في السهر، كما يتأخرن في الاستيقاظ، وأكثر ما يثير اشمئزازهن رؤية الصراصير والذباب، والاستماع إلى أناشيد الجنادب في الليل.

أما النساء اللواتي يقطن في المرتفعات الجبلية، فهن تماماً، على عكس الأخريات.. ينمن باكراً، ويستيقظن مع طلوع الفجر، فلا يجد المرء فيهن مدخنة، أو مدمنة على كحول، أو متعاطية.

صفات حميدة، تدهش المرء، عند لقائه بإحداهن.

وهناك صفات أخرى موروثة من شكيمة، وصبر، وعزيمة، تجعل الواحدة منهن تصرع ثوراً!.

تسأل نفسك:

هل كانت شهرزاد على دراية بالجائزة؟!"

هو يعلم أن شهرزاد، تريد بأي طريقة أن تتخلص منه، حتى لو اضطرها الأمر إلى تخصيص جائزة لرهان يكون خاسراً فيه، أو لمبارزة حامية الوطيس تصرعه.

تعلقه الشديد بها يجعله لا يسمع منها، أو عنها، إلا ما تريد ــ هي ــ أن تسمعه، ولا يرى فيها إلا ما تريد ــ هي ــ أن يراه، فلا يجرؤ أن يقول حتى في نفسه أي شيء من شأنه أن يخفف من شدة هذا الولع.

لماذا يمنح حبه كاملاً امرأة واحدة؟

الدنيا.. تفور بالنساء، تماماً، كما تفور الحقول والبساتين بالنباتات، وما عليك سوى أن تبدي رغبة صادقة.

تأمل..! الربيع دائم أبداً، على عكس ما كان سائداً من اعتقاد، النبع يجري إلى الساقية، الساقية تجري إلى النهر، النهر يجري إلى البحر، البحر يعانق السماء، من عناقهما تبزغ غيمة، تريد الغيمة أن تقول شيئاً، بوحها برق، ورعد، ومطر، وغلال..

كن صديقاً للربيع، إنه يدور.. دورانه لا يتوقف أبداً، وأزهاره لا تموت، يخطئ من يشك في مصداقيته، ويصدأ من يؤمن بغيبته!

لا تصدق..! ليس صحيحاً أن للنساء طعماً واحداً، تقول في نفسك:

"أكرم الرجال على الإطلاق، هو من يمنح قلبه لكل النساء، كما يمنح خبزه، وملحه، وزيته لكل ضيف.

إن قلب عصفور واحد، يفيض حباً على كل مخلوقات الله.

يكفيها سعادة.. ويعمها حبوراً وسروراً.

إن صدر أبٍ شجاع، يمنح الطمأنينة، لكل أبناء البشر، وصدر أم حنون، يروي عطش أطفال العالم من منهله العذب.

ألا ترى أن شهرزاد أحالته من رجل غبي إلى رجل حكيم!.

يقول في نفسه:

"أوزع قلبي على ألف امرأة في اليوم، أكذب على ألف امرأة أخرى، ولا أجرؤ على قتل بعوضة، أو مطاردة فراشة!".

لا أقول الحق معك، ولا أقول أنت على باطل!

ماذا يحدث لرجل بشاربين، أو من دون شاربين لو قال لامرأة.

ـ أحب أختي أكثر منك، أستسيغ طعام أمي أكثر مما أستسيغ طعامك، انتبهي!

إن وجه هذه المذيعة، أو الممثلة جميل جداً.

مطلوب منك أن تدخل مدينة الكذب البريء، كي لا تشعل الحرائق في مدن النساء.

تعرف المرأة لحظات قبحها، كما تعرف لحظات جمالها، تميز بين أوقات ضعفها، وبين أوقات قوتها، لماذا تنظر كثيراً إلى المرآة، ما دامت تعرف كل هذا، وأكثر بكثير من هذا، وذاك؟!

تستطيع حواس المرأة أن تكشف صدق الرجل من كذبه. تغفر له كل هذا، لكنها لا تغفر له الغدر، ولا الكلام الجارح، والفعل المشين.

تقول لك:

"لم تكن يوماً ذا عزيمة، ينقصك الحماسة، لن يحصل يوماً أن تلبي رغبتي!"

تريدك أن تخرج للتو إلى الجبل، جسدها دافئ فوق سرير مريح، بين ساعديها وسادة من ريش النعام، بينما تتصفح مجلات حديثة، وتطالع عروضاً لأحدث ما ينتج من فراء.

تقول في نفسك:

"لم تكن شهرزاد في أي يوم آخر أكثر إلحاحاً من هذا اليوم، تستبعد أن يكون في الأمر مكيدة، تعساً لهذا الهرمون، الذي يجعلني أشتم رائحة النساء من بعيد، فأذعن لإرادتهن، وألبي رغباتهن، مهما كلف الأمر من ثمن، غير أن الطقس بارد جداً، والجليد اللعين ما زال يشكل طبقة زلقة فوق طريق الجبل تماماً، كما المرآة المصقولة، لابد من أنه يزداد سماكة، واتساعاً، كلما اقتربت أكثر من مزارع الثعالب، ثم هل تسمح العاصفة الهوجاء، وانعدام الرؤية، وانزياح أكوام الثلج من أمكنتها، نعم..! هل يسمح كل هذا للطائرة بالهبوط؟!

أو هل يستطيع مراسلو وكالات الأنباء، ومصورو برنامج (جائزة الثعلب الأسود) تسلق بيادر الثلج فوق الطريق الوحيدة إلى الجبل؟!

إذا أردت أن يكون لك صديق، فلا تبحث عنه في مدينة، لو لم يطرأ على محرك سيارتي ذلك العطل، لبقيت طيلة حياتي دون صديق، ولظللت حتى الآن أحتسي (الكونياك) والنبيذ الفاسدين.

قلت لها أكثر من مرة ما تنفقينه من نقود على اقتناء الفراء يبني لنا مصنعاً للخمور، أنا لم أجد مهنة أفضل من هذه المهنة، لا يأتي إليك إلا من هو كريم، البخيل لا يدخن، لا يشرب كحولاً، ولا يسرف حتى في الابتسامة، ثم لا يأتي إلى مصنعك إلا من هم سعداء، لكنها رائحة منفرة كما رائحة الخنازير.

شكراً لصديقي الريفي، إذ لولا النبيذ، و(الكونياك) و(السليبوفيتسي) ذاك الذي أهداني منه الكثير، لما استطعت أن أتغلب على هذا الصقيع.

أنا أملك نفسي، ولا يملكني سوى الثلج، أجمل ما في الأمر أنني بعيد عن جيراني الحسودين، وفي منأى عن ضجيج العاصمة وهوائها الملوّث، ولا تصلني تلك (الفواتير) المطرّزة بالأرقام الجائرة، ولا أسمع آخر أخبار العولمة والإرهاب، ولست مضطراً للتزلف إلى أنصاف الرجال.

ليست مشكلة أن أهتدي أو أن لا أهتدي، أتثقف أو أتنوّر.. فأنا لا أرى سوى الثلج، الذي سيكون لي كنفاً، لو لم أجد المكان الذي أقصده!.

تقول لك:

"منذ أكثر من خمسة أشهر، لم أر وجه سائح، أو وجه زبون، موسم هذه السنة يختلف عن مواسم السنوات السابقة، ينسبون ذلك إلى تغير في المناخ، كان الهبوط عصياً على الطائرات، كادت ثعالبي تموت، لولا ما ادخرته لها من لحوم، منذ أن شعرت أن شيئاً غريباً سيحصل، ولم أكن لأشعر بمثل هذا لولا الذي رأيته من طباع الثعالب، تصور أن ثورتها خمدت، وغدت طباعها شبيهة بطباع النعاج.

إنه لأمر يدهش مربيها، لم يحدث يوماً أن دخلت الزرائب، كل شيء مرتب، ومنظم، بحيث تشرب الذئاب، وتأكل، وتموت، دون كثير عناء، كل ذلك مبرمج من دون أدنى تماس معها، وإلا فإنّ أيّ تماس معها، يفضي إلى مذبحة!

"وهل تملكين الجرأة على ذبح هذه القطعان من الثعالب؟!"

"أوّلاً، وأخيراً، أنا امرأة، لا أقوى على ذبح دجاجة!"

انفرجت أساريرك، هناك من يشبهك تماماً في هذا العالم.

"لكنني بأمسّ الحاجة إلى تعلّم طريقة لقتل الثعالب، لا شيء لديّ كي أطعمها، كلّ ما ادخرته من لحوم استهلكته، ولا أمل لي في قدوم المورد، وقد نفد السم، الذي أستخدمه في قتلها.. لا كهرباء لدي لا غاز.. إنك هدية السماء صدقني..!

لم أكن أؤمن بالأحلام قبل هذا اليوم، لكنني أعترف الآن بضعفي، وأقول أمامك، كنت كافرة، جاحدة، بالأحلام، فماذا أقول بعد أن رأيتك في حلمي، تحمل سيفاً، أو ما يشبه السيف، كنت تقطع الأشجار، وتبري أغصانها، كما يبري التلاميذ أقلام الرصاص. قلت ياله من عدو لدود للطبيعة والبشر..! لو استمر هذا الرجل في قطع هذه الأشجار، لما ترك فوق سطح الأرض ظلاً، ولا ثمراً.

أتعلم ما معنى قطع شجرة عمرها يساوي عمر حضارة السومريين، أو ما معنى انقراض حشرة، أو حيوان، أو طير، أو أي نوع من أنواع النباتات، والزهور والطحالب والإشنيات؟!

صدق حلمي، وأنت من جاء لينقذني من ورطة مرعبة، لست خائفة على مصيرنا ــ نحن المعزولين ــ عن العالم على أعلى قمة في جبل الثعالب، فأنا متأكدة أن لدي دناً من النبيذ، هناك..! في قبوي الواقع تماماً، تحت مزرعة الثعالب لا شك في أنه يغني مائدة العشاء، يطرد الخوف من قلبينا، ويدخل الطمأنينة إلى نفسينا، ويغمر أطرافنا دفئاً.

كل هذا لا يمكن حدوثه إلا بعد الانتهاء من آخر ثعلب في المزرعة، وسأزف لك خبراً يفرحك.

تستدير السيدة (مريانا) منصرفة إلى حجرة الطعام، يدوي عواء الثعالب الجائعة في المكان، تجري نحو النوافذ، تزيد في إحكام إغلاقها، تتبعها سائلاً:

"قولي ما الخبر؟!"

"سيكون حظك أوفر من حظ الذين سبقوك في السنين الخوالي".

"هل فتكت بهم الثعالب؟!"

"هي لم تفتك بهم تماماً، إنما شوّهتهم!"

"هذا يعني أنها ستشوّهني!"

"لو كان من بين ثعالبي في هذا الموسم ثعالب سوداء، لكان يحدث لك ما حدث لهم، أما وإنها جميعاً بيضاء، فلن تؤذيك أبداً.."

"لكنني لن أستطيع العودة إلى شهرزاد قبل أن أحمل لها فراء الثعلب الأسود".

"إنها على حق، وكيف تسمح لنفسك بالعودة من دون أن تحقق لها رغبتها؟!"

"ساعديني، كيف يمكنني فعل ذلك؟!"

"ليس إلا أن تنتظر الموسم القادم".

"وإن صادف، ولم نعثر على ثعلب أسود في القطيع".

"تنتظر الموسم الذي يليه".

سقط فنجان القهوة من بين أصابع شهرزاد، لحظة أدهشتها صورة غلاف إحدى مجلات الأزياء، تتوسطها صورة نصفية لرجل، أبداً لا يشبه زوجها، وقد وقف في دنٍّ من النبيذ، يطوق ثعلبين أبيضين بذراعيه المفتولتين، واحد منهما بحجم النمر، والآخر بحجم التيس.

"أنا لم أوصك على فراء ثعلب أبيض أيها الغبي!" قالت بصوت مرتفع، بينما راحت تبعثر مجلاتها الجديدة، وتضرب بيديها يميناً وشمالاً ــ خبط عشواء ــ إلى أن أصابت رأس الزوج النائم، فانتفض

مذعوراً، مبللاً بالعرق، كما لو أنه خارج للتوّ من حمام بخاري. وقد اشتعلت شفتاه عطشاً، وارتفعت دقات قلبه.

رفع اللحاف عنه، قفز من فوق السرير يغلق نوافذ حجرة نومهما واحدة تلو أخرى، وهو يردد بأعلى صوته:

"متى ستفهمين؟!

قلت لك مراراً، في فصل الشتاء، تضع الطيور مناقيرها تحت أجنحتها أثناء النوم، أما الثعالب فإنها تضع أنوفها تحت أذنابها.

أبداً.. لن تفهم شهرزاد..!"

q q

اعترافـات

...

q مادلين إسبر *

لم يبق في الكنيسة غيرها، كانت قد تكوّرت حـول نفسـها كلؤلـؤة فـي المحـارة، طبقـة فـوق طبقـة تكـاد لا تبصر، فكـان فـي ذلـك سرّ اللؤلـؤة التي أخفت ما في قلبها وأعماقها، تنظر حولها خائفــة، مذهولــة، باكيــة.. أنفاســها اللطيفــة، الناعمـة، الدافئـة تنزلـق علـى وجههـا المتـورّد وعن أهدابها دموعاً ساخنة مرة كأحاسيسها..

بصوتها الخافت، مخافة أن يسمعها أحدٌ ــ ربّمـا بقـي فـي الكنيسـة دون أن تـراه ــ الكـاهن وراء الستارة لا يراها ولا تراه، إنّما يسمع ما تقول.. ساجدة أمام الستارة بشعرها الملفوف وعلى رأسها وشاح أبيض.. والحليّ تتلألأ لأعلى صدرها وفي يدها، ترتدي ثوباً أسود لـه فتحة عندَ الرقبة تزيد من نحافة وطول العنق فتزيدها جمالاً.. يتزايد نبض قلبها، تودّ أن تضمّ الهيكل، كلّ الهيكل وأن تضعه على صدرها.. تلقي التحية بتلـك الابتسـامة المبطّنـة بحـزنٍ وقلـق وفـرح.. ومن خلف الستارة يحييها الكاهنُ:

ــ أهلاً يا ابنتي.. باركك الله..

تجيبه خائفة:

ــ كيف يباركني الله وأنا الخاطئة..

يردّ الكاهن بصوته الدافئ:

ــ جميعنا خطاة يا ابنتي المهم ألا نستمر بالخطيئة، خاصـة عندما ندرك ذلك.. فالله وحده معصوم عن الخطأ... ماذا اقترفت من ذنبٍ، طبعاً بصدق، لأنك إذا حاولتِ الكذب بالاعتراف فأنت ترتكبين خطيئة أفظع من ذنبكِ السابق...

ينزف عذابها بين يديها وشفتيها وهي تقول:

ــ نعم يا أبتي، أنا ما أتيت إلى الكنيسة، ووقفت الآن أمامك وأمام الهيكل، إلا لأقول الصدق كل الصدق واعترف بذنبي، كي يغفر لي.. أنا مؤمنة، رغم أني لا أمارس طقوس الكنيسة حرفياً، ولكن صدّقني أحبّ الناس كل الناس، أحاول مساعدة المحتاجين، أذهب إلى دور العجزة وأقدم لهم ما يطلبون..

---

[*] قاصة من سورية.

أغني لهم، أرقص لهم، يضحكون من أعماقهم فتفرّ كل هموم الدنيا وهموم السنوات من أمامي أحاول بشتى الوسائل إسعاد الأطفال الذين لا مُعين لهم، بلعبة، بثوب، أو بحذاء، أفعل أي شيء يُدخل الفرح والسرور لأرواحهم البريئة فأنت تعرف يا أبتي ما يقول السيد المسيح (دعوا الأطفال يأتون إلي فهم ملائكة الله على الأرض)..

يجيبها الكاهن بهدوء:

ـ جميل ورائع ما تفعلينه، إلا أن صوتك يلفّه الحزن وتأخذه الهزيمة، رغم أني أرى أنّ ما تصنعينه يُدخل السعادة والسرور لقلوب من يقومون بهذه الأعمال.

أذاب الدمع عينيها، أجابت بمرارة:

ـ هل هذه الأعمال الصالحة تشفع لي عند الله، ويغفرُ خطيئتي؟؟..

يردُّ الكاهن مستغرباً:

ـ ولكن إلى الآن لم أرَ هناك خطيئة يا ابنتي، فكلّ ما تفعلينه يرضي الله وعباده، فأنت من الأبناء الصالحين.

الأنوار تشعّ في الكنيسة، وهي تخفي عينيها تارة وتارة شفتيها، تغطس في الهيكل الذي تفوح موسيقاه بالبخور، ترتجف ويرتجف قلبها، تجيبه قائلة:

ـ كنت من الأبناء الصالحين، وأما الآن فقد أغضبت الله..

ـ يا ابنتي ماذا فعلتِ... أتمنى منكِ أن تعترفي أمامي وأمام الله، لا تخافي فالخوف سوط يجلدنا فنهرع إلى داخلنا هاربين من أنفسنا.. وأما العيون فغائبة، والأنوف التي تدسّ أطرافها في اللحظات المسروقة نائمة الآن..

حرري قدميك يا ابنتي من مرارة الزمن الماضي والخطيئة.. حرري روحك التوّاقة للنقاء.. حرري أصابعك من الدنس..

ـ روحي عذراء يا أبتي، طاهرة، نقية، حتى ذلك اليوم الذي تعالت تلك الصرخة فيّ وبدأت عصافير قلبي بالتحليق.. إحساس أقلق عقلي وجفوني، أغمض عيني ولا أنام، أهمسُ في آذان الوسادة علّها تشعر بحالي وتشاطرني ما أفكر فيه، عاصفة هوجاء اجتاحت صمت هذا البحر الساكن في وأشعلته كالجمر المتوقّد أبداً... لا أدري يا أبتي أيسكن هذا الإحساس وهمَ الروح، فأنا في بعض الأحيان أراه ولا أراه.. يا ربي ساعدني، شيءٌ تسلّل من عينيه، من يديه، ومن شفتيه إلى أحلامي، إلى أشجاني، إلى كلّي، تغلغل بين صمتي وبين الرماد الباقي من روحي... إنّ الله العارف بالأسرار سيأتي يوماً ويعاقبني أشدّ عقاب...

يحاول الكاهن أن يهرع إليها ليخفّف عنها، لكنّه يتماسك ويبقى خلف الستارة قائلاً:

ـ هدّئي من روعك يا ابنتي فإن الله غفور رحيم، لو لم يكن كذلك لأغرقنا في نار جهنم ونحن أحياء.

يسمع أنينها المتصاعد، ويشعر من وراء الستارة بأنّ هذا الاعتراف يزيدها التهاباً وشوقاً وحنيناً، فرغم إحساسها بالذنب، إلا أن رغبتها بذلك لم تنطفئ.. اعترافها أمام الكاهن بصوتها الضعيف لم يقتل ذلك الحب الذي اجتاحها دفعة واحدة، ونسي في لحظة تمرّده كل شيء.. كأنها تصر أن تبقى كما هي حيث تابعت قائلة:

ـ إحساس وُلدَ فيّ عند الفجر كان يتلو عليّ آياتٍ وآياتٍ وآيات.. وجهه الأسمر النابض بلون رمال الصحراء تذوب عيناي حين تلامسه وأموت ويده الناعمة السمراء تداعب أصابعي، وصوته الدافئ ينساب وكأن له لوناً ورائحة يفيضان في أعماقي.. يا أبتي أرجوك لا تغفر لي، لكن ساعدني، شيء يشبه ألسنة النار يتململ في صدري فأنتشي تارة وأتعذب أخرى، بين يديه أكون طفلة تتراقص في عينيها الأحلام، وعندما يعانقني يلفّني عطر ورود الأرض الجورية، فأدوّن أنين الصبح عشقاً، زهراً، حباً، موتاً...

بدأ الكاهن يغضب:

ـ أستغفرُ الله العظيم... حضارة الغرب حوّلت أرواحنا الطاهرة النظيفة إلى بغيّ وسمَحت للدخلاء أن يفسدوا روعتها..

أجابته غير مقتنعةٍ:

ـ وما دخلُ الغرب بالقلب والإحساس.. أنا أعبرُ سرّ الكون وأدخل ملكوت الله وأبلغُ سفحَ العرش.. حتى إنّ جاء الليل تجدني لا أكون هنا ولا أكون هناك، بل أغرق وأغرق في عبق النسمات... خذ مني كفني يا أبتي، لكن دعني أمارس طقوس الحب.. طقوس العشق.. طقوس الوهم إن قلنا وهمٌ كلّ هذا... يا أبتي ما دخل الغرب والشرق وهو ينبت فيّ كنبات الأرض، يعشش فيّ حين يحفر قبلته في شفتيّ.. مثلَ الغيم.. مثل المطر.. تتناسل صورته في أعماقي وأمام عينيّ.. وأنا أتكوّر بين يديه كرغيف خرج للتوّ من التنور... هل بالقبلة يقتل أو يكفر الإنسان، رغم أنني في تلك القبلة أجد أنه يزرع فيّ كل نجوم الدنيا.. ورياحين الأرض..

أناجي الله، أستغفره صبح مساء إن كان ما أفعله ذنباً، أقرأ دوماً في الإنجيل وفي القرآن، في كلّ الكتب السماوية، لكنني لم أجد لي ذنباً، فهو ملاك يزرع روحي بمواويل الحب والدهشة والعشق..

الكاهن صامت.. ينظر في صورة السيد المسيح والسيدة العذراء وكلّ القدّيسين، يستجديهم، علّهم يغفرون لهذه المرأة الخاطئة.. يسألها:

ـ هل أنت متزوجة..؟؟..

بانكسار ولهفةٍ ممزوجين معاً:

ـ نعم يا أبتي منذ أكثر من خمسة وعشرين عاماً.. لم أرتكب خلالها لا إثماً ولا معصيةً.. تعاليم الربّ أتقنُها، مطيعة، محبة، مخلصة أقوم بكلّ واجباتي الروحية والمنزلية بكلّ حبّ ودون أي تذمر مهما كانت الظروف قاسية فأنا يا أبتي أمّ صالحة، أوجه أبنائي للصدق، للمحبة، للعلم، للعمل.. لا أتوانى لحظة عن تلبية أي طلب.. لم أتأفف يوماً، بل دائماً أبتسم وأحمد الله وأشكره على نعمه... وأشعلُ الشموع في كلّ الأيام المقدسة.. لكن يا أبتي لا أعرف، لا أدري ماذا أقول لك.. كانت زيارة عابرة فأضحيت سجينة مواسم الوحدة والحزن وأدركت أنها لم تكن عابرة أبداً.. كانت موسيقى رائعة حركت في أعماقي مخزوناً خفياً من الأشياء الغامضة، لم أستطع أن أحدّد معالمها، بدأت تكبر وتكبر في داخلي فأزهرت وشعرت بأني أمتلك الدنيا وما فيها، كأني أعرفه منذ ألفِ سنة.. لا.. لا يا أبتي أعرفه قبل التكوين، هالة من نور أحاطت قلبي وأشعلت نيراناً كانت قد أُطفئت فيّ.. نعم يا أبتي خمسة وعشرون عاماً، كأنها ما كانت يوماً حين رأيته، أحسست أنني لحظتها كنت أولدُ من جديد.. في كلّ مرةٍ كنت أولدُ من جديد، قرع أجراساً كانت قد صدئت في أعماقي، ملأني فيضاً من نور الله ومن نار جهنّم.. صدقني يا أبتي نظيفة أنا كالثلج، بسيطة كرغيف الفقراء، لكنّه رغماً عنّي كان يمشي حيث أمشي يلاحقُني كظلي، يتسلل خلفي ومع ذلك يجلس في قلبي قبلي، أراه على الوسادة. في الشارع، في القلم، والحبر في الدفتر وما بين سطوري، في الليل، وفي الصبح، في كل مكان أكون فيه يكون..

يتمتم الكاهن ويشعر من وراء الستار أنها ترتجف، لا يدري أهو الخوف، أهو الحبّ، أم من الإحساس بالذنب.. لا يدري لكنه يقول لها:

ـ أستغفر الله العظيم.. صلي يا ابنتي، علّ هذه الكوابيس ترحل عنك.. صلّي بقوة وارفعي صوتك وذراعيك إلى الأعلى..

ـ أنا أصلي باستمرار.. لم أقطع الصلاة يوماً.. لم أكفر يوماً، أقسم أني لم أكفر أبداً.. لكن ذنبي يأتيني في الليل خجولاً.. فالله هو ربّ الحب.. ربّ العدل.. أسأله دوماً ما ذنبي إن أحببت رجلاً فجّر في روحي كلّ جمال الدنيا والعشق.. ها أنذا يا أبتي بين يديّ الله أصلي، إن كنتُ قد أخطأت أو ارتكبت ذنباً يغضبه، رغم أنّي أشعر تماماً حين أكون معه.. لا بل حين أكلمه، أكون في بستان الله، فحين يقبّلني يبتسم الرحمن وكلّ ملائكة الله تبتسم..

يتذمّر الكاهن ويرفع صوته...

ـ لا.. لا يا ابنتي.. أنتِ خائنة.. وسوف يرجمك الناس، كما رجموا مريم المجدلية قبلك..

ـ أعرف ذلك يا أبتي ولكن.. أتذكر ماذا قال يسوع حين ذاك (من كان منكم بلا خطيئة فليرجمها بحجر) فليرجمني الجهلاء وحتى العقلاء.. فليرجمني الناس كل الناس لكن روحي لن يصلوا إليها بالرجم..

يتأفف.. يتذمر.. يتنهد.. يتنهد تنهيدة طويلة:

ـ أستغفر الله العظيم.. أقول لك يا ابنتي كلّ هذه كوابيس، فصلّي كثيراً...

من أعماق الروح تقول:

ـ لا يا أبتي ليس ما أشعر به كوابيس.. بل مطر يروي صحرائي، ينزل في أعماقي مثل أذان الصبح، يملأ عمري أحلاماً ورجاء.. صدّقني يا أبتي لم يحتلّ فراشي يوماً، بل كل ما في الأمر أنّه احتلّ عقلي وروحي.. أليس لديك حكايات عن عدل الله.. ومغفرة الله.. وحبّ الله ورحمته..

كأن الكاهن شعر بأنه بدأ يفشل في إقناعها.. لكنه كان مصراً بأنّ ما تفعله خطيئة كبيرة..

ـ يا ابنتي، إثمك عظيم وذنبك كبير.. ألا تعرفين أنه (من نظر إلى امرأة واشتهاها قد زنا) فما بالك وأنت امرأة.. الله يحاسبنا على أفكارنا وأحلامنا ونظراتنا..

ـ يا أبتي ما ذنبي أرشدني.. ماذا أفعل بقلبي هذا، فلولاه ما كنت الآن ماثلة أمام الستارة وحدي، ما كنت شكوت يوماً ولا اعترفت لك أبداً، ماذا أفعل حين يأتيني خفيفاً كالنسمة ويغفو بين شفتيّ.. أحبّه يا أبتي كما تحب وتعشق الورود ألوانها والعصافير أعشاشها والأرض ترابها.. فهل يراني الله الآن مكفّنة بالظلمة الحالكة، أم تراه يراني زانية أستحق الرجم ويخرجني من جنانِه ويرميني في جهنم حين يدق نفير الأرض..

يُجيبها وكأنه يئس منها ومن شفائها من هذه العلّة:

ـ نعم يا ابنتي.. أرجوكِ كفّي عن رؤيته وإلا ستموتين بالخطيئة.

تصرخ عالياً.. ومن صرختها تموج الستارة:

ـ لا.. لا يا أبتي إن غاب عنّي قليلاً فأنا أموت كلّ الموت.. إن ضحك أضحك وإن حزن أحزن.. فهو يحمل لي سرّ الله بهذا العشق.. أبتي، خذ مني كفني، خذ قرباني، خذ شاهدتي، لكن دع لي صليبي أحمله وأمشي لأمارس طقوس الحب والعشق التي تداهمني وتجتاح كياني.. وإن سكن الموت روحي يوماً، فلا أريد أن يمشي وراء النعش أحد ولا أريد أن يندبني أو يبكي عليّ أحد.. فأنا عاشقة إلى آخر القلب.. صدّقني يا أبتي أنا سعيدة بهذا الموت.. أنا سعيدة بهذا الموت..

يرفع الكاهن الستارة ليرى من هذه المرأة التي تعترف بكل هذه الجرأة والصدق.. فلا يرى أحداً..

q q

للفــرح مواســم أخرى

q جهان المشعان *

وضعت الملقط على آخر قطعة غسيل .. بخار الماء يتصاعد منها دافئاً عطراً ..

حملت سلة غسيلها ودخلت ..أغلقت خلفها باب الشرفة

خمرة قدسية كانت قد أثملتها .. غبطة إيمانية سرت في عروقها.. قشعريرة من شغف التجلي هزت برفق روحها..

أسلمت جوارحها لعرس الكون .. حلقت بأجنحة سحرية في فضاء من الحب والرحمة.. أنصتت بكلّها لتسبيح أرواح نورانية و تراتيل أنغام سماوية عذبة ..

رددت همساً مع الأصوات المؤمنة المتناغمة :

// الله أكبر.. الله أكبر.. الله أكبر .. لا إله إلا الله .. الله أكبر ..ولله الحمد //

تمطت في القلب مشاعر كانت غائبة.. أيقظت فيه ذكريات باذخة الجمال والروعة

اقتربت من النار تستجدي دفئاً .. ملأت صدرها رائحة أنس آدمي هي مزيج من حب وود وألفة

هامت شوقاً لبلاد بعيدة تنضح حباً ودفئاً.. بلاد تنتمي إليها بروحها وقلبها وجسدها.. لكنها تهرب الآن منها.. وكحلم جميل تغور.. تغور .. تغور عميقاً في ضباب الذاكرة

كل شيء نظيف ومرتب ..

مسحت الجدران والسقف والأبواب بسوائل منظفة ومعطرة.. لمعت زجاج النوافذ

غسلت الستائر وعلقتها بعد أن يئست تماماً من مساعدة زوجها في تعليقها والذي خرج - كعادته - ولم يعد إلا في ساعات الفجر الأولى

لا ترغب في تكديره إذا كان رائقاً ـ وقل أن يكون كذلك ـ تجهد نفسها في ترتيب متطلبات العيد وحدها تشعر أنها أفسدته بدلالها .. أعباء كثيرة حملتها عنه بمودة ورحمة

---

* قاصة من سورية.

/ اتعب يديك ولا تتعب لسانك /

حكمة تؤمن بها كثيراً منذ أن كانت الثانية في ترتيب (فصيل) يبلغ تعداد أفراده مع الأم والأب ثلاثة عشر فرداً

/ كل عام وأنتم بخير /

همست لأطفالها المستغرقين في الداخل بنوم هانئ

مثل حجر ألقي في نهر تكدر رائق صفائها.. تذكرت أن ثمة من لا يمر العيد بهم.. لأنهم هناك.. بعيدا في الضفة الأخرى..!

تنظر إلى ثياب العيد الجديدة حيث تركها الأطفال مصفوفة بعناية على الأريكة

حقائب صغيرة تنتظر امتلاءها في الصباح بنقود العيدية (١) ..

قمصان.. بنطلونات.. فساتين مزركشة زاهية .. جوارب بيضاء مخرمة .. شرائط شعر ملونة.. قبعات مرحة.. وأحذية صقيلة لامعة ..

قبلت حذاء صغيرها (محمد) الذي اختار حذاء ذا موديل رجالي .. ونام فخوراً بلمعان (قرعته) التي أصر على حلاقتها على الـ(زيرو)..

شعرت بأن آخر العنقود قد كبر في غفلة منها..

قطع (الكليجة)(٢) مازالت دافئة ..قضت وقتاً طويلاً في عجنها وتقريصها وخبزها .. بالتأكيد سيعجب طعمها ضيوف العيد بعد أن أضافت لها بهارات جديدة من ابتكارها فأصبحت ذات ماركة خاصة بها - و كما يقول زوجها - تستحق عليها (الإيزو).. شهادة للجودة

بعد أن تنتهي صلاة العيد سيلحق المصلون بالنساء والأطفال الذين سبقوهم إلى المقبرة..

ثمة برزخ شفيف يصل بين أحياء مدينتها .. يمتد بشغف من النبض .. إلى حضن الوادي .. إلى بقعة نائية تغفو على كتف الجبل.. تضم بحنان رفات من كانوا يوماً يملؤون الدنيا ضجيجاً وصخباً

زيارات الخميس والأعياد والصدقات التي تقدم.. ما هي إلا اعتذار خجول من الأحياء لأرواح الراحلين لخذلانهم بالبقاء أحياء بعدهم فيما هم شبعوا موتاً

قبل عشرين عاماً كانت هنالك بضعة قبور متناثرة.. الآن كأنما المدينة كلها انتقلت إلى الجهة الأخرى

سيكون أول المهنئين بالعيد والدها ورجال العائلة

ستقدم لهم قطع (الكليجة) والقهوة العربية المرة ..

/ عايدين فايزين بالصحة والسلام / (٣)

تقبل يد الوالد باحترام .. ويقبل جبينها .. يضمها إلى صدره .. تشعر به .. قامة شامخة متينة تتحدى الشيخوخة وأمراضها .. و تشم رائحة المسك في طيات ثيابه الطاهرة

- سلمتم لي على حنان ..؟!

تسأله والدمعة تغص بحلقها .

وتفر من عينيها دمعة مخاتلة ..

- معجزة أخرى.. نبتت هذه المرة من جهة الرأس.. ورود برية جديدة تتحدى الشتاء والصقيع .. كإكليل عرس كانت تتوج قبرها

يا حنونتي .. يا وردة تأبى الذبول في الذاكرة .. يا طفلة الرابعة عشرة التي منذ عشرين عاما لم تعودي تكبرين.. يا من خذلك نقي عظامك وسلب منك الحياة

- هل خالتي حنان الآن مع طيور الجنة يا أمي ..؟! قالت حنان الصغرى

تنظر إلى أبيها مستنجدة وقد فاجأها سؤال صغيرتها ..

- إن شاء الله.. إن شاء الله

رزان تؤكد :

- نعم يا جدو خالتي حنان في الجنة لأنها ماتت صغيرة .. هكذا.. في مثل عمري تماماً

- وهل أنت صغيرة ..!!؟ عندما كنت في عمرك كنت قد فطمت أمك

قالت الجدة في محاولة جادة لإقصاء مرارة الذكرى

- كم عمرك الآن ياجدتي ..؟!
- خمس وخمسون سنة
- لكنك منذ خمس سنوات كنت كذلك..!!
- يا لنساء هذه العائلة اللواتي لا يكبرن أبداً

تمتم الجد بدهشة:

- عمرها كان سيصبح أربعة وثلاثين عاماً لو أنها لم ترحل باكراً عن الدنيا ..

هل سيكون صادقاً تماماً من قال إن النسيان سيطوي الراحلين كما طواهم الثرى.
منذ أن رحلت حنان قبل عشرين عاماً..
وفي صباح كل عيد..
دائماً لابد من تلك الغصة ..
خربشات طفولية مرحة لازالت بعض خطوطها واضحة

(طـــال الســـهر وليـــالي العيـــد نامـــت ع كتـــف غنانينـــا (٤)

يـــا رايحـــين بعيـــد بعيـــد ظلـــوا اذكـــروا ليالينـــا)

أغنية تحبها الغالية الراحلة .. حفرتها بخط يدها على جدار الحديقة المجاورة كذكرى
وشيش القهوة وهي تفور وتطفو على (البوتوغاز) أيقظها من شرودها .. مسحت عن خدها دموعاً كانت قد انسكبت غزيرة حارقة..
صوت صغيرها محمد يأتي من الغرفة الأخرى:

- ما هذه الأصوات يا أمي..!؟

إنها تكبيرات العيد.. كل عام وأنت بخير يا عيون ماما

- لماذا لم توقظيني لأذهب مع بابا إلى الصلاة ..!؟
- لأنك ما زلت صغيراً
- صغيراً.. !! ..آه .. أمي.. مرة أخرى..

تطبع على جبينه قبلة دافئة .. تضمه إلى صدرها .. يرتخي جسده بين ذراعيها .. تشم رائحة أنفاسه العطرة..
تعيده بهدوء إلى فراشه .. تبتسم في سرها وهي تراه قد غط من جديد في نوم عميق.. تدرك أن جرعة الحنان التي منحته إياها قد فعلت مفعولها
دلفت إلى الحمام لتدلل نفسها بالمياه الساخنة .. كل قطعة من جسدها دمل كبير يؤلمها
تسرب الوجع مع قطرات الماء المنسكب .. شعرت بشيء من الاسترخاء والراحة
لم تنم سوى ساعة واحدة من الليل عندما بدأت العتمة تتكسر أمام إشراقة الصبح الخجلى
تبدأ الآن الأقدام الآن بصعود الدرج ..
أصوات ترحيب وقبلات وتهاني بالعيد السعيد تطرق آذانها ..
أول ما ستفعله في هذا الصباح المبارك هو الاتصال بجارتها ومباركتها عيدها ..
نعم .. هي تعلم أنها لا تستحق سوى التجاهل والنسيان بعد كل ما فعلته بها ..
لقد آذتها كثيراً .. لكن المسامح كريم .. واليوم عيد .. وخيرهما الذي يبدأ صاحبه بالسلام ..
ثم إن الغيرة طبيعة بشرية وأخوة يوسف قد فعلوها قبلها ..
أصوات الباعة مع ضحكات طفولية صادقة تكون (كورالاً) بدائياً يصم الآذان
أراجيح .. وحلوى .. ومزامير.. وبالونات طائرة .. وإعلانات عن أفلام هندية راقصة .. و ..

/ يا حج محمد .. يويا .. اعطيني حصانك .. يويا .. لأشد واركب .. يويا و ألحق اسكندر .. يويا /(٥)
أهزوجة لها طعم الملح في الذاكرة
طفلة تائهة بثوب وردي وقبعة .. تنظر ذات اليمين وذات الشمال .. باكية .. تبحث ملتاعة عن اليد التي كانت تمسك بها ..
ليتها تمسكت بها أكثر .. ليتها لم تتركها ..
كلهم منذ دقائق كانوا هنا .. أين ذهبوا .. يا ربي أين ذهبوا .. أين .. أين .. أريد ماما .. أريد ماما..!!؟
وحيدة تحت رحمة المطر والبرد والليل ..
ولا أحد يسمع صوت بكائها.
وحل يغطي الطرقات.. يتسخ الحذاء الجديد .. يتلوث الفستان الوردي.. .. وتضيع القبعة ..
العالم مشغول بالعيد وهي تغرق.. تـــ ... غـــ ... ـــر ... ق ..
أ لا ثمة يد تمسك بها .. لتنقذها ..!!؟
/ يا بصلاة محمد من رأى طفلة .. تلبس فستان وردي .. وعلى رأسها طاقية حمرا .. يحضرها إلى جامع الصناعة وأجره على الله / (٦)
صخب (عراضة)جاءت من الطرف الغربي للبلدة .. خمسون طفلاً وطفلة كل يدعي بأنه هو الذي وجدها..
تتضارب الروايات.. وتعلو أصوات التكذيب و التأييد.. وذات الفستان الوردي لاهية عنهم بمصمصة أصابعها الملوثة بـــ(الشوكولاه)
- /الحمد لله كان حلماً /
قالت الطفلة التائهة التي أصبحت الآن أماً لأطفال أربعة.. يغطون في أسرتهم ويحلمون بالعيد وأيامه السعيدة الرائعة..
صوت التلفاز يعلن انتهاء برامجه .. بوشوشات صاخبة.. و شاشة سوداء مشوهة
في بيت صغير في أقصى أقاصي الكون .. بعيدة عن وطنها آلاف الكيلومترات.. تغفو متكورة على أريكتها .. تفتح عينيها بدهشة ..!!
لا بيت .. لا زوج .. لا أطفال .. لا وطن .. لا أعياد
لا شيء سوى غربتها.. وخساراتها.. وخيباتها المتلاحقة ..!!
كل ما يربطها الآن بالعيد قد انتهى بانتهاء النقل الحي والمباشر للاحتفال بليلة العيد على التلفاز من الكعبة المشرفة
تطل من النافذة لترى الكون مغلفاً بالبياض والصقيع .. رعدة باردة هزت بعنف جسدها ..
وحيدة هي حتى النخاع .. تجلدها سياط الثلج .. والبرد .. والضياع .. والغربة
ولا أحد يسمع صوت بكائها ..
و هناك .. بعيداً .. حيث مسقط قلبها .. كلهم يحتفلون بالعيد
وهي هنا تغرق .. تـــ ...غـــ ... ر... ق ..
ألا ثمة يد تمسك بها .. لتنقذها ..!!؟
// يا بصلاة محمد من رأى طفلة بجلد امرأة.. ترتدي السواد من رأسها إلى أخمصها.. وهي في خريفها الثالث بعد الأربعين مازالت تخاف من تأنيب أمها ..
لأن ثيابها تلوثت بالوحل .. ولأنها أضاعت قبعتها .. و فردة حذائها ..
وتخاف .. تخاف حتى الموت من الضياع في العيد .. والبرد.. والغربة.. والزحمة ..))

الهوامش
(١) : النقود التي تعطى للصغار صباحية العيد

(٢): حلوى شعبية معروفة تصنعها نساء دير الزور قبل العيد لتؤكل في أيام العيد
(٣) : صيغة تهنئة بالعيد باللهجة الديرية
(٤) : أغنية اشتهرت في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي
(٥) : أهزوجة يرددها الأطفال في العيد أثناء ركوبهم المراجيح
(٦) : نداء تردده الجوامع أثناء ضياع أي شيء (نقود .. أشياء .. أشخاص .. **)**

q q

بيت السـرد ..

الخرّاصون

q إبراهيم سليمان نادر *

أحسُّ بالاختناق، وأبحثُ جاهداً عن منقّذ ينقذني من وعثاء القهر والألم.

ألج في ضوضاء الحلم الممزوج بالمرارة. شعوذة وهستريا تستحم بها معالم مدينتي. تخرج الكلمات من فمي أخيراً، فأراها تتناثر في الفضاء كفقاعات صابون.

أيتها المدينة، هل تريدين أن تخرجي مثلي من دائرة الاحتلال والقذارة؟

إذن عليك بمنظف جديد من صنف آخر، يطهّرك من الدنس المفاجئ الذي لم يكن في الحسبان، حينئذ تأخذ الكلمات أشكالاً مختلفة، قد تكون زهرة كاردينيا، أو ربما قرنفلة بيضاء تسر الناظرين.

بعضهم قال لي: (إن العنادل المحبوسة في الأقفاص، أطفال خدّج تموت في السماط من البرد). كان هذا في أيام الشتاء والبرد.

تتمطط شفتاي بالرغم عني لتلتقط أشياء أخرى، قد تكون أكثر جمالاً أو قبحاً، ربما رغبة جنسية مفاجئة حادة وغير حادة. تتفتق جعبتي وتخرج بعناد من عزلتها. رغبة قوية تدفعني في الغرق والاندماج في لجج نهر مدينتي وهو يتنفس تراث الوطن وتاريخ أجدادي العتيد.

مزارعون ينتشرون في دوائر الشطوط. مقاطعات، نقاط رصد ومراقبة، هنا وهناك، لقنص البشر الضالع في التيه.

فتاة تهدي نفسها للموت من الجسر الحديدي، لأن (**المحتل**) فضّ بكارتها يوماً في (**أبو** غريب).

يتقيأ فمي جمرات لتنفس رشقة هواء، أي هواء.

أقول لها:

ـ أنت لا تنطقين جيداً.

ـ لأنك لا تستعملني جيداً.

ـ أعطني إذن سر مفتاحك، لأستعمل ما استنفد منك.

ـ أنت خائن.

---

* قاص من العراق.

صباح اليوم، لم تصدر الصحيفة التي أعمل فيها. ذهبت إلى مقهى شعبي في (سوق السجاد). عندما دخلت المقهى، لوّح لي اثنان من زملائي. رحت أزحف نحوهما كلال ضفدعة تاهت عن بركتها.

قرب الفاصل سألني أحدهما:

ـ ما بك؟.

ـ ولدت في ضواحي المدينة، لكني أحب عمق المدينة.

قرب الفاصل عمودان طويلان، بينهما برزخ لا يبغيان. يلج الداخلون، ويخرج الخارجون. يتعالى دخان السكائر وأصوات الرواد، فلا يستطيع صبي المقهى أن يميّز الطلبات اللحوحة.

يلزمني كثير من الوقت للانتظار أو مغادرة المكان نهائياً، لكن رجلاً كث اللحية والشاربين لم يكن يعبأ بما حولي.

قال لي صاحبي:

ـ هل المجندات جميلات؟

ـ اثنتان فقط، أما الثالثة فسوداء قبيحة السحنة والشفاه.

ربّت أحدهما على كتفي وقال:

ـ هل تستطيع أن تغني لنا؟

ـ نعم، ولكن ليس الآن.

ـ لماذا؟

ـ بعد أن ينقشع الاحتلال، ويهطل الضوء، وتصفو السماء.

ـ هل تعرف ذلك الفتى الجالس وحده في أقصى المكان؟

ـ لا.

ـ إنه من المجاهدين.

ـ بطل وأصيل، ليحفظه الرب.

ـ إنه ليس من مدينتنا.

ـ هذا عصر الشرفاء، القضية واحدة والمحتل واحد. كان الفتى يأكل ونظراتنا مركّزة عليه.

ـ هل تعرف أننا نحبه؟

ـ أعرف ذلك، لولاه لما قبلت المجيء عندكما.

ـ إذن تعرفه قبلنا.

ـ أجل وأنا أعمل معه، كل يوم هو في شأن.

ـ من سيربح اليوم؟

ـ من لا يرفع يديه احتجاجاً على توزيع حصص الغنائم.

تخيّلت مدينتي في صورة أخرى. خلق كثيرون لا أعرف من أين جاؤوا إليها، سحنتهم وسرابيلهم تختلف عن الآخرين. جلسوا في أماكن معينة، يأكلون ويشربون. يرطنون بلهجات لم أسمعها من قبل. البعض قال إنهم يحمدون الله على نعمه، وآخرون قالوا أنهم لم يحلموا بهذا من قبل.

مروحيات أمريكية، تحلّق منخفضة في فضاء المدينة محدثة ضجيجاً يصم الآذان ويقزز الأبدان. عجلات مدرعة تجوب الشوارع والأزقة بحثاً عن **(الإرهابيين)**.

عجيب أنت يا زمن. متى أصبح صون العرض والأرض (إرهاباً) وجرماً يُلاحق؟ أيصبح من يقاتل لصوص التاريخ والزمن والتراث **(إرهابياً)؟**

هل من يلعن ناشري الديمقراطية الزائفة والإيدز والاغتصاب **(رجعي ومتخلف)؟**

(ديمقراطية) أنيقة تصنع الحرام وتنشر التسفل والانحطاط والرذيلة والذل.

عدتُ إلى البيت مبكراً. التجوال في الليل أصبح محظوراً في مدينتي. فوجئت بأغنية وطنية قديمة تخرج من أشداق الرجال والنساء. أخذت مفكرتي، وسجلت خاطرة طارئة:

(في الطرف الآخر من المدينة، يوجد ناس قادرون فعلاً على الضرب بكلمات حقيقية).

في هذا المكان بالذات، أمسك بي أحدهم. كان يخفي ملامحه بقناع أسود. جبان ومخنّث، لا يريد أن يعرفه الناس في مدينته. سألني بحدّة جوفاء:

ـ ما أسمك؟

ـ موصلي.

ـ وأبوك؟

ـ العراق.

ـ أمك؟

ـ هذه المدينة.

ـ كيف تعيش؟

ـ من خير هذه الأرض.

ـ أين ولدت؟

ـ على ضفاف دجلة.

ـ معرفتك تثير الشك، أين تعلمت هذا الكلام؟

ـ في مكتبة أشور بانيبال.

ـ ماذا تقرأ الآن؟

ـ الجهاد والتخلّص من الخرّاصين والاحتلال.

ـ ماذا تسمي ديمقراطيتنا؟

ـ النهب والسلب والاغتصاب والكذب والضحك على شعوب هذا الكوكب.

ـ هل لك رصيد؟

ـ أنتم سرقتموه من البيت والحي والليل والنور والأطفال.

نظر المقنّع إليَّ بعينين زرقاوين تتألقان شزراً وصرخ بحدّة:

ـ تفووو... اعصبوا عينيه، هذا إرهابي لعين.

قلت له بهدوء:

ـ لكني أراك، أينما حللت أو اختفيت. في علو السماء أو في تخوم الأرض، فإني أراك. لن ينسى أحفادي ملامح وجهك المسخ. سيُطبع في أحداقهم إلى يوم يبعثون.

حتى هذه اللحظة، أنا معصوب العينين والفم والأذنين، لكني أرى كل شيء، وأفرح لكل شيء.

البعض في الأقفاص من حولي، قالوا لي بصوت منخفض:

ـ كنت رائعاً وجريئاً، كلماتك أثلجت الصدور.

بعد أيام جاؤوا واقتادوني إلى ملجأ تحت الأرض، كدت حينها أسقط متعثراً بدرجاته الضيقة. سمعت نباح كلاب عدّة، وأناس تتأوه. جلست على كرسي من الحديد. فتشوا صدري فلم يجدوا غير قلبي. فتشوا قلبي فلم يجدوا غير وطني. نزعوا عني كل ملابسي. أصبحت عارياً مثلما ولدتني أمي. ركلني أحدهم فوقعت على كومة لحم آدمي.

هتفت في داخلي: **(أحبك أيها النهر الكبير، فخذني إليك).**

مساحات عدّة من الأوجاع والألم يئنّ لها جسدي لا أعرف مصدرها ومن أين تأتي؟

ليت العالم يعرف إنا هاهنا قاعدون على لظى سلك كهربائي أو أعقاب سكائر محرقة. ليتهم يعرفون أننا نشتاق إلى إشارة كي نكتسح طرقات المدينة والأرياف، وقعر الأنهر وبطون الوهاد.

أقبية متهالكة ما عرفت النور قط. بطون مشوّهة. وأخرى ممزقة بسيوف صنعت في الجزيرة العربية. نطل جميعاً من نوافذ ضيقة قصديرية إلى ربوع الوطن، علنا نبصر ضوءاً يهدينا إلى أبواب النور.

معسكرات يحرسها أبناء وطني للأجنبي المحتل. اللعبة قائمة من قبل، ومكشوفة منذ زمن بعيد.

نحن هاهنا قاعدون. ظهورنا شدت إلى نوافذ أو سقوف أو أسرّة صدئة. لا يهم، ما زال فينا عرق ينبض.

أحداقنا تغرق في العتمة. بيني وبين الكلمات الحقيقية كلاب شرسة، طويلة من البعد. خيانة وغدر، لكنهم لم يقدروا على قتل روح الكلمات الحقيقية فينا بوعود لا تسمن ولا تغني من جوع.

حين خرجت من رحم أمي ذات يوم رمضاني كنت أمياً، لكني كنت قادراً على الغوص في عمق الحقيقة الواضحة.

تهرب التداعيات من صدري والكلمات من شفتي، وتحل مكانها كلمات أخرى، أروع جمالاً، وأعذب معنى. لكن، من لا يريد أن يهدي هذه الكلمات إلى أهلها؟

أستطيع الآن وبكل زهو أن ألج في الموت، إذ لم يك أحد قادراً عليه.

في هذا الصباح بالذات. كان المحتل يحاكم **(التاريخ)**، هذا قدر الأمة، ملعون أنت يا زمن. يستمر المحتل في هذيانه بالدوران حول نفسه كقرد داخل قفص.

ظلال وعتمة، لكن في النفق ثمة بصيص.

كائنات كانت محيطة بي، تساءلت عن سر صمتي. قالوا لها: **(لقد قرر أن يستريح من عذاب التلوث وبصقات المروحيات التي تقذفها على الخلق كل يوم)**.

لم أبك هذه المرة، ولم أزعق كعادتي. لقد عادت الفرحة إليّ كاملة بعد أن انقطعت عني طويلاً، فقد بان وجه المحتل قبيحاً وقميئاً أمام البشر والتاريخ.

ظلّ يحدث هذا كل يوم، ويتكرر معي كل يوم وكل... مروحيات الاحتلال ومدرعاته تحجب الشمس عبر الواجهات والطرقات.

الناس يعدون مسرعين إلى محلاتهم وإداراتهم، حيث يموتون فيها يومياً وهم قانعون لقضاء الرب. الاحتلال فتح لهم الوظيفة عبر العمالة والديمقراطية الزائفة.

يدخل (؟) للعمل، ويخرج (؟) من العمل. ينتهي المطاف به كالعادة إلى المقهى، ذات المقهى. لا يوجد في هذه المدينة شيء آخر غير المقاهي أو بيع حبيبات **(الهلوسة والفياغرا وأقراص الزنا والأغاني الرخيصة)**. كل شيء أصبح الآن مباحاً وعلى المكشوف. إنه تحرر الإنسان من الإنسان، والثورة الكاذبة على الكبت والاحتقان. هستريا الشعوذة للنظام البائد، يطلقونها على كل زاوية وبيت وركن، يخيّل إليهم أنهم يخفون الجيف.

المقهى أصبح سجناً، وتفشي الدعارة والتسوّل سجناً. المرأة نفسها سجن، بعضهم سجن وأكثرهم سجن.

أما آن لهذا الليل أن ينجلي؟

قررت أخيراً أن أختفي.

قال أحدهم:

ـ من هم الآخرون في نظرك؟

ـ الآخرون عندي حقيقيون، وليسوا ميتافيزيقيين.

ـ مثلاً؟

ـ الذين يحصون عليك أنفاسك من الصباح إلى المساء، إلى الليل. يتقاسمون حقائب السلطة ويتشاجرون على حصص الغنائم التي هطلت عليهم من على دبابة أميركية جاؤوا على متنها بين ليلة وضحاها.

ـ تستطيع أن تتحدى؟
ـ فعلاً، نحن الآن نتحدى، ولكن بظهورنا فقط.
ـ إذن، سلام عليك وعلى الوطن المنهوب.
ـ لكن الله في عون العبد.
ـ ها... ها... ها......

على الضفة الأخرى للنهر، تقف المدينة قبالتي كنخلة متسامقة. لا أدري، كانت المدينة هي... هي، بشوارعها وأزقتها وأحيائها الجميلة وأناسها الطيبين، مستقرة قانعة بنفسها. تستيقظ في الصباح الباكر لتقبض راتبها الشهري المتواضع.

لم يحدث أن عرفت هذه المدينة الطيبة زلزالاً عنيفاً كهذا، غيّر مجرى حياتها الطبيعية.

(كل شيء على ما يرام)

هكذا يقولون لي، لكنه كذب مبطن بأغلفة ملونة زائفة.

أصبحت المدينة مسحوقة حد الجذر. بعض الانتفاضات الأصيلة التي انبعثت من جذورها أجهضت. تتزعزع المدينة العتيدة أحياناً لكنها تعود شامخة إلى عروبتها العتيدة. امتلأت شوارعها وأزقتها بخرّاصين جدد. لا أدري من أين ولج أولئك الرعاع الذين باعوا التراث والشرف والأصالة والتاريخ للمحتل.

حتى الاحتلال نفسه تقزز منهم وراح ينعتهم **(بالأصدقاء القذرون)**.

تتسامق عيناي من السور الكبير، فأرى مدينتي هادئة صامتة، لكنها تفور كالتنور من الداخل.

أسمع هدير السيارات والمدرعات والباعة والناس. تأتيني الإجابة: **(لا شيء تغيّر)**.

ألتفت من حولي، فأرى فتاة وفتى يتعانقان بعشق ويضحكان ملء شدقيهما. تتحوّل باصرتي نحو لجين النهر، فأراه يتلألأ على بحر أزرق صامت، وبضعة رجال مستلقين على الضفاف.

(هل أرمي نفسي من السور؟ ليس هذا حلاً)؟

المقاومة أمر حتمي، وعلى المحتل أن يرحل عن هذه المدينة، مهما بلغ الثمن، وتراكمت علينا حدّة الزمن.

تستيقظ مدينتي على صباح جديد. حمائم ونوارس وغرانيق ويمامات وعصافير وشمس ترش أشعتها عبر أرجائها الجميلة. يتطهّر الفضاء من الوهم والداء والأوجاع وكل تراتيل العفن.

أستيقظ جذلاً، ربما انقشعت العتمة ونفق الخرّاصون والطفيليون.

ها أنا على الشط. النهر يلعب معي مرّة، ويضربني بقوة مرة أخرى، غاضباً أو جارفاً ثيابي، يهدر مرات ويملأ المكان بالضوضاء. هي ليست ضوضاء، بل إنه الغضب على تفتته وتمزقه والحزن على سجنه الأبدي. يريد الخروج والانعتاق ولكن كيف؟. إنه كالتمساح المربوط إلى صخرة، أو كالتنين المحبوس في خرم إبرة.

أيها النهر، لمَ كل هذا الغضب، وكل هذا الحزن؟ أنا وأنت والمدينة أصدقاء. لا أحد يعرف أسماءنا مثلك. منذ عقود كنت أقف هنا شاهداً على المدينة وعلى أفراحها وأحزانها.

منذ عقود وأنا وحدي ألوّح للشمس عندما تغرب، وأحزن عندما تنام المدينة، وتبقى أنت بجواري تئن.

سأكتب اسمك واسمي على هذه الصخرة، وسأظل أحبك ما بقي اسمي واسمك عليها.

لن يعرفنا أحد.. إنها مجرد أسماء، لكن الصخرة وحدها تعرف هذا السر والخيط الذي يربطها بالسرة الأم.

يأتي الصيف ويرحل. تهاجر النوارس واللقالق وأسراب السنونو ويخلو المكان إلا من الاحتلال وبعض العشاق يبثون أشواقهم قرب الصخرة.

الصخرة صارت رمزاً للحب والمدينة أنت ترنو إليها، وأنا كذلك. قوارب تأتي وتروح، وتلوّح لها الغيوم والمصابيح وشوارع المدينة.

الصخرة أصبحت مقدّسة، لن يستطيع المحتل رغم جبروته أن يقتلعها.

لقد شاهدت في منامي، أنني أشرب من نبع تفجّر من وسطها، ماؤه المندلق صار شفاءً لآلام الظهر والمفاصل... ما رأيك؟

إنها إرادة الرب لا ريب.

أصبح الناس ينامون حول الصخرة وتحتها ويدعون الله أن لا ينضب الماء منها أبداً.

لكن الخرّاصين والمحتلين في تناقص، وأنا أسجل بين أوراقي كل ما يدور في المدينة.

q q

هـــديل علـــى مقام النوى

q فوزية المرعي *

كأنك: قد جلست على وهدة البوح وحيداً
تقشـر جسـد الخطيئـة وتعـّري الـروح عـن آثامها..
والغيم الغسقي يتهاشل مطراً أحمر
فتـــذوي ورود آمالـــك، وتصـّـوح أغصـــان عهودك..
عيناك تتواشلان هتلى بدموع الندم
تغزل من وشائع الغروب رداءً
لجسد قصائدك المارقة عن نقاط حروفها..
وتهـيم علـى شـرفة الليـل، كفراشـة ضـلت ضياء فتيلها..
وحدك كنت.. لا أحد يقبس من موقد بوحك جمرة
لسعار الألم اللاهب في الأحشاء..
قدماك تنتعلان الصمت في ترنحهما، وأنت تسعى
بـين صـفا التـوق، ومـروى الولـه الهـائم بالحكايات
الوسنى على زند الانتظار..
والريح غادرت المكان..

لا نسمة من صبا تداعب وجه مرآتك
لتزيل قذىً تراكم على عيون رؤاك..
ولا دبور تتلصّص من شقوق عتمتك الثملى بالآلام..
وحدها النجمة أماطت خمارها وتمطت توارب سجوف الظلام
وتسدل خيوط ضيائها ليتسنّى لها قراءة ما سطرته على صفحات الليل من ترانيم وجدك..
أصغى إليك الصدى جافلاً: يا ليتني.. يا ليتها..

---

* قاصة وشاعرة من سورية.

وتراتلت عن شفاه جوفك حكاية يزمزمها الوله
قائلاً:

كنتُ وإياها نقطن في أرجاء حيّ، تشابكت فيه أصابع العادات والأعراف جسراً، نعدو عليه بلا اكتراث، فلم تستوقفنا المسافات يوماً لتسأل، بأيّ منعطف سترسو خطانا..

وبتّ أرقبها في كل يوم وهي تترهدن في مشيتها كقطاة يجفلها رفيف أجنحة الريح، فتحثُّ الخطو إلى مدرستها، ورحت أتبعها بخطىً وئيدة. فانبرى قلبي ريشة يرسم قسماتها بكل ألوان الطيف، ويؤطرها لوحة مرصعة بجمان اللهفة، فتصدرت شرفة روحي أيقونة من تبر وطهر لا تريم..

مضت السنون وأنا أتعوسج على دربها نخلة، تهذي عذوقها للريح قصائد حبّ وهيام..

تجاهلتني كثيراً، لكنني لم أتوان عن ملاحقتها حتى أضحيت كظلّها، وبتّ أبري من أغصان روحي رماحاً لأقذفها بها حتى وقعت بشباك صيدي كرئم عابث في فخ الحب..

وبعد لأيّ تبسمت.. فرنقت حمائم روحي عن أغصانها وتوضأت أوصالي بأمواه الأمل..

ألتقيتها ثانية، ضحكت.. فارتوت شراييني الغرثى من نطف لماها اللاثغة بالفرح..

وفي لقاء أخير بادرتها بطلب الزواج، وحين وافقت، ترامحت أفكاري كمهر جامح، وهاأنذا أذرع مسافات القرار تتصحر أمامي سهوبها تارة، وأخرى تزهر بالأمل..

ناجيت روحي الساهمة بألم: من أين لي لأتوج رأس مليكتي بتاج يلهث بالماس والذهب ومنجم حبي يعروه الخواء من ثروة تبددت بأصابع الإهمال وعدم التأهب لمثل هذه اللحظة والتحسّب لمدّ وجزر الأيام؟

رهنتُ روحي مطية للصديق والقريب والغريب، حتى حصلت على مال يسدّ رمق الحكاية.

تزوجتها وعشنا كنحلتين نرتشف من تويجات السعادة رحيقها ونذوب في شهد الليالي قصائد، عزّ على العاذل اقتحام مفرداتها، وفكّ طلاسم رموزها..

ناجيتها والقلب يأسره وجيبٌ: أنا لك.. وأنت لي وما نحن سوى طائرين ينصهران في بوتقة الحب، وعلى تسابيح التوحد يورق جسدانا بأرياش الرغبة للانبعاث من جديد..

حبيبتي.. لقد أثقلتني الديون وقد قطعت على نفسي وعداً أن أبني لك قصراً بين صبوات الندى.. قصراً يليق بحبك أبهى وأجمل من عرش بلقيس..

لا أريد أن أقول وداعاً، لأنني لن أغيب عنك.. عفواً بل لأقول بشكل أدق إنك لن تغيبي عني لحظة واحدة، وقد عقدت العزم على السفر بعيداً، لا تيأسي إن طال الغياب.. فأنت لي وأنا لك مهما نأت بنا المسافات، أليس كذلك؟

كأني رأيتها ساهمة ترنو إلى المجهول بعينين تراهمت رموشها بالدمع، وفمٌ سدت مساربه عن أي بوح صخرة من وجوم. فانبجست عن مسامات صمتها عبارة تسللت بإيقاع نئيم:

ـ أمعقول؟

ـ ضممتها إلى صدري طويلاً.. وعلى إيقاع الوداع والنشيج أسعفتني مجامر روحي الموهرة بجمر الوداع بالكلمات التالية:

"قبلتها ودموعي مزج أدمعها	وقبلتني على خوف فماً لفم"
قد ذقت ماء حياة من مقبلها	لو صاب ترباً لأحيا سالف الأمم
ترنو إلي بعين الظبي مجهشة	وتمسح الطل فوق الورد بالعنم"

حملتُ حقيبتي وغادرت، بعد أن أوصدت شغاف قلبي وجميع أروقة حبي وألقيت بالمفاتيح في نهر حبها، وحين وصلت إلى خليج الغربة رحت أسعى في مناكبها حتى حصلت على عمل انخرطت فيه بالسعي الدؤوب..

مضى عام وكفيّ قابضة على جمر وعودي، كقابض النار وافى قابض اللهب..

..

نغيط الحبارى يحاصرني بأنغام وأشكال وأعمار مختلفة، لكنني لم أصغ إلا لليمامات التي ترنق على أغصان نجوايّ فتناغمها أوراد روحي بالهديل..

مضت سنتان.. كلما هاتفتها أو هاتفتني تبثني لوعة الفراق وتطلب مني العودة، فأعتذر لها بأنّ المال الذي جنيته لم يرتق إلى سدة الطموح بعد..

وفجأة ساقت لي الأقدار أنثى، شهقت روحي لمرآها وكادت أيادي لهفتي أن تطبق عليها، إنها تشبه حبيبتي بجمالها.. بمشيتها.. بالتفاتتها، لجمت أفواه كل رغبة واكتفيت بالرد على تحيتها. توالت اللقاءات بعد ذلك، ثم دعتني ذات مساء إلى مطعم فاخر وجلسنا تحت سقف تومض نجومه بالضوء الأحمر الخافت أما الجدران فكانت تهمس بموسيقى هادئة تغلغلت إلى شغاف روحي فأوقدت فتيل عتمتها.. أحضر النادل الطعام وزجاجة خمر سكبت لي بكأس طفحت بهمسات تسللت عن مبسمها: اشرب أنه نبيذ معتّق، الليلة باردة ولا يذيب ثلوجها سوى هذا الشراب.. شربت الكأس الأولى دفعة واحدة، فأصغيت لصراخ روحي وهي تتشظى بين حنايا وعودي..

وتأملت عبارات تومض على جدار صمتي، أمازلت في أنايَ، أم أن الغواية أنشبت أظفارها وراحت تجرجرني إلى تخوم لا يُدرك مداها؟

أما الكأس التالية، فقد سلبتني بقايا وعيي ورحت أناشدها المزيد لأغرق في نهر الغيبوبة، كي لا أراني وأنا أبصم بإبهام روحي على أوراق خيانتي.. وبعد آخر كأس وجدتني أتمطّى على شرفة الصبح فوق سريرها...

فهربت مذعوراً كي لا يرسمني الضوء على مرايا فجر تسلل إليّ عبر نوافذ بيتها..

وبعد مدى، تلاقينا بين يديّ صدفة، عاتبتني، ودعتني إلى بيتها، رافقتها، جلست أمام طاولة تتوسطها شمعة كبيرة، أشعلتها وعلى هالات وميضها أبصرت الشراب يتماوج في كأسي وكأسها وقبل أن أغرق في يّم النبيذ، استجمعت قوايّ وبادرتها، بأنني متزوج وأحب زوجتي بجنون..

ـ قالت: فليبارك الله حبكما، وكل ما أطلبه أن نبقى صديقين..

قلت: فلنبقَ على هذا العهد ونشرب نخب صداقتنا..

قرعت كأسي بكأسها بقوة كادت تطيح به..

ـ صاحت: ويحك! لقد جرّحت بلّور كأسي، بل أوشك الكأس أن يتصدع..

قلت: ليكن.. فلتتصدع وتتشظى كل الكؤوس، أريد أن أشهد على انتصار الذات على الذات في حلبات الإغواء، قولي ما تشائين انبهري، اندهشي، ودعي الكأس تتشظى لئلا أغدو حسوة ثملى بكأس الندم..

قالت: لا تبالي.. فالليل حين يجنّ يغدو كأساً تتسع لنزيف آلام البشر.

ودعتها شاكراً حفاوتها.

ضاعفت جهودي في العمل، وبعد مضي أربع سنوات تكاثفت غيوم الحنين على سماء غربتي وراحت تمطرني بوابل الشوق، وفي العام الخامس حزمت الأمر بالعودة إلى الوطن.

ـ كأنني نسيت الاتصال بها في الشهور الأخيرة..؟

ـ وكأنها نسيت كذلك...؟

ـ كأنني سهوت أو تعمدّت ألاّ أهاتفها..؟

ـ وكأنها تعمدت هي ذلك..؟

أحسست في نهاية الأمر بالانهيار وأنني عن بعدها لم أعد أطيق صبراً.. فعقدت العزم على الرحيل والعودة إلى الحبيبة تسحبني هواجس جمّة تشابكت فيها خيوط الحنين والشوق مع خيوط الشك والغيرة، الحب والكراهية، الملل، الندم.. وهمست لروحي بنميمة تباً لي، كيف استطاعت أسوار الغربة أن تكبلني وتغويني للنأي بها، وتنهدت بأنفاس مديدة:

يا ليتني..

يا ليتها..

أنهيت إجراءات السفر، اشتريت لها هدايا نادرة تليق بها، صعدت إلى سلم الطائرة وقررت ألا أتصل بها، أحببت أن أفاجئها..

وصلت مساءً، بات نبضي أسرع من خطواتي، فتحت باب البيت كان معتماً، أضأت المصابيح في أرجائه، تفقدت الغرف والشرفات فلم أجد لها أثراً، أفادني غبار الأرائك أنّ البيت مهجور من زمن طويل، فتذكرت في آخر اتصال بها أنها تقيم في دار أهلها..

دخلت إلى غرفة النوم، وضعت حقائبي، تخلصت من ثياب السفر، استوقفتني الدهشة أمام المشجب، إذ وجدت بيجامتي معلقة عليه، وحين مددت يدي لأتلمسها، فرّت عنها فراشة أجفلتني، وتابعت حركتها، فرمقتها تحط على خزانة ثيابي، اقتربت منها، فتحتها، وجدت ثيابي محنطة على عمود الانتظار، تلمستها لأمنحها روح وجودي وحرّكتها فاهتزتْ وتراقصتْ، فأحسستُ أن الحياة دبّت في نسيجها...

اقتربتُ من خزانتها، هممتُ بفتحها، لكن كفي تحجّرت على المفتاح، فتساءلتُ في سري:

ـ هل تكهربت أصابعي بملمس المفتاح.. أم شلّت مع الأصابع كفها..؟

أم أن صورتها التي تهيكلت بيني وين خزانتها سربلتني بخشوع بألا أقتحم بوابتها؟

ـ كأنّ صوتها انبجس من رحم الصمت نائحاً:

ـ أتفتش عني بين الثياب وتنسى بأني فراشة تلوب على أغصان الإياب بين واو العطف ولاءات التمني؟

تسمرتُ في مكاني لا ألوي على حلّ. يشفي غليل حيرتي، فألفيت الدهشة والخشوع والندم، والحزن، والفرح.. تطوقني بأذرعها وتلقي بي على فراشي كومة من هذيان..

بين الوعي واللاوعي.. بين النوم واللانوم هل ثمة حاسة تربصت لتدوين الشجار الحائم في ملكوت هذياني؟..

هل دونته أنامل الذاكرة...

أم أنه تلاشى كلهوة في رحى النسيان؟.

أم..

أم..؟

تسللت إلى عيني خيوط ضياء عن مسارب النافذة، حاولت النهوض، لكن عبق الشوق الغائف على فراشي يغويني للنوم أكثر..

غمرتني نسمة عبقت بشذى قهوتها، فحدثت نفسي أنني ما زلت أحلم...

وأصختُ السمع إلى ترانيم ذكرتني بهديل صوتها، فذعرت إذ دنا الصوت أكثر، وركعتُ بمحراب الغيبوبة في صلاة، لم أعِ عدد ركعاتها..

أفقتُ ورأسي تطوقه يداها، ألساني غارق في كهف صمتي أم جسدي تلاشى، أم أنها حقيقة انبثقت أمامي مع هالات الفجر الندي؟ نهضت كالمجنون مدوياً: حبيبتي.. فرددت الجدران أصداء صرختي.. ضممتها كالمجنون إلى صدري.. وضمتني فذابت ثلوج تهودجت على صروح دهشتي قبل مرآها. ثم سحبتني من يدي.. وتبعتها كفطيم يرنو لضروع محبتها جلسنا على أريكة في المطبخ العابق بأشداء القهوة. بدأت أرتشف القهوة وعيناي ترقبها بحذر، ترى بأيِّ سؤال وأي عتاب ستبدأ؟.

لكنني ألفيتها تشرب قهوتها وترمقني بصمت، تفصل بين رشفة وأخرى ابتسامة تنضح بالدهشة.

بادرتها بوجل:

ـ أحببت أن أفاجئك.. لم أهتف لك، وصلت متأخراً ولكن، كيف علمت بوصولي ومن أنبأك؟

كأني الآن أصغي إلى روحي وهي تعذلني وتؤنبني أهذا وقت التساؤل؟ فالتزمت الصمت أرنو إليها في شدة وأنتظر إجابتها..

تثاءبت.. تمطت وابتسمت قائلة:

ـ لم يأتني نبأ الوصول عن فاسق، بل جاءني عن جدتي.

ـ جدتك..!؟

ـ نعم.. وهي التي أيقظتني لأعفر ريح اللقاء بأشذاء قهوتنا الصباحية..
ترحّمْ عليها إن شئت.. أو اذكرها باحترام، فإنها في كلا الحالتين تستحقهما..
فهي التي مزقت أكفانها لتضمّد جراح قلبي النازف في نهر غيابك وهي التي انسلت من رميم جسدها روحاً تهدهد وجدي، وترفو أشلاء روحي بتراتيل لا يدرك سرها إلايّ.
ـ زيارة الجدة الأولى: العام الأول للغياب:
زارتني وأنا في غمرة الحزن على غيابك، ذهلت من مشهدها وهي مكللة بأوراق الشجر، مسحت جبيني بكفها، قبلتني وبادرتني بالكلام، لا تخافي أنا جدتك..
لم أنبس بكلمة، لكنها قرأت الحزن والدهشة تتحدران من عيني، فأمسكت بيدي، وراحت تطوف بي على صهوة الريح من ربوة لأخرى، المساحات تمتد أمام عيني بلا نهاية، شاهدت بحاراً وأنهاراً، لم أشاهد كائنات حية سوى الأشجار وأسراب الطيور، وحين أحسست بالجوع والعطش، قادتني إلى كوخ وسط غابة جدرانه وسقفه من أغصان الأشجار، افترشتْ الأرض، فجلستُ أمامها، سألتها:
ـ كيف تتدبرين أمرك وحيدة في الكون الفسيح؟
ـ لست وحيدة، غادرني زوجي ليبحث عن طعام.. لقد تأخر لكنه سيعود، هو لا يستطيع الحياة بدوني، وأنا كذلك.
ـ زيارة الجدة الثانية، العام الثاني للغياب.
كأنني كنت أتبعها على مروج الرؤى ليلاً.. وفي النهار أثوب إلى رشدي، كل ما استطعت التقاطه من جسد الحكاية، هو ارتحالي على براق الحلم وحيدة على مدى عامٍ كاملٍ.
مرّت سبعة أيام من بداية العام الثاني، عدت وحيدة أتأمل الصمت وكؤوس نبيذه الطافحة بالوجد.. بالسهد.. بالأرق المرير قلت والوجد يغرقني بمدّ فيضه: أيتها الجدة.. ليتك تأتين، افترشتُ تنهيدة، والتفحت بأخرى.. وتوسدت هواجس الليلة الثامنة، ورغم إيقاع الضجيج برأسي، انسرب إليّ صوتٌ كان إيقاعه أقوى، نهضت لاستطلاع الأمر، وإذ بالجدة تتهيكل أمامي بقامة طويلة وعليها ثياب من الجلد، أومأت لي برأسها، ففرحت، مدّت لي يدها وأطبقت بأصابعها الغليظة الخشنة على كفي..
حلّقت وإياها على صهوة الريح، تراءى لي الغيم يزمزم رذاذه من ثغور النجوم اللاهثة بالنور، مددت يدي لأقطف منها قبضة أرُطب بها شفاه دهشتي، وإذ بي أمام فوهة كهف يشاطئ بحراً، تتلاطم عليه الأمواج فيهرب الرذاذ إليه ليغسل وجوه الرسوم المنقوشة على السقف والحيطان، قادتني الجدة إلى أعماقه عبر ممرات لولبية انفرجت على فسحة واسعة، أرضها مفروشة بالجلود وحيطانها مزدانة بأشكال مختلفة من الفرو، وعليها أرائك قدت من صخر. يجللها قطع من فرو، أجلستني عليها، ابتعدت عني فرمقتها تقدح الصوان، فانبجس عنه اللهب، أعدّت وجبة من شواء، قدمتها لي، أنهيت طعامي، داهمني النعاس فتمددت على الأريكة دثرتني بالفرو فاستسلمت للنوم.
هكذا.. بدأت أروّض نفسي على حياة الكهوف، أو ربما بدأ الواقع بترويضي رغم أنفي.
عند طلقة كل فجر يلفظني رحم الأرض لأقف بين يدي الشمس ناسكة تسبّح للشروق بابتهالٍ وعند المساء أقطف من الغروب ياقوت دمعه وأنظمها بحبال صمتي الهائمة بين عالمين من وعي ولا وعي.
تابعت الطواف من كهف إلى كهفٍ وناجيت نفسي عن عالمٍ مذهل كأنه لوحة حيّة تبوح عن روحانية العصر الحجري، وخاصة تلك التي تنبض بروحٍ فنية. وقد تزينت بالرسوم المقدسة للغزلان والثيران والجياد الصغيرة. والصيادين المتنكرين على هيئة حيوانات مع رماحهم، وهي مصورة بدقة فائقة ومهارة رهيفة في جوف الأرض الصامت.
وكلما تغلغلت فيها باحت لي الرسوم والمشاهد المذهلة عن العلاقة الوثقى بين الإنسان والحيوان الشبيه بالإله البدئي.
وذات يوم. استوقفني مشهد طابور من البشر فلذت خلف صخرة أرمقهم عن بعد، كانوا يرتدون ألبسة جلدية.
سألت الجدة: هل يوجد فرن داخل الكهوف؟.
أفادتني بأنهم يتزاحمون لأداء طقس ديني داخل كهف كبير، إنه ميقات الحج..

ـ الحج؟

سارت جدتي إلى اتجاه آخر، أحنت ظهرها وانحنيت خلفها عبر ممر رطب، وبعد بضعة أمتار توقفت وسط ساحة تتدفق عنها آلاء الروعة وحين هممت بالسؤال. بادرتني الجدة: أنه مكان مخصص للرقص والغناء تتم فيه الطقوس بمشاركة الحيوانات. وفق نظام سحري ينفصل عن العالم الدنيوي. وفي نهاية المطاف ناشدتها:

ـ جدتي... إني أشعر بالحنين لمضارب بيتي.

ـ قالت: أتدرين كم لبثت بكهفي؟

فأعربت عن جهلي بإيماءة..

قادتني بعد ذلك إلى جدارٍ، أشارت بيدها إليه، فتسمرتُ مشدوهة أمام دوائر متصلة ببعضها وبداخل كل منها سبعة خطوط، وحين أحصيتها أدركت أني في آخر يوم من عام مضى معها.

ودعتني وأهدتني قطعاً من الفرو قائلة:

ـ تدثري بها تمنحك الدفء وتسربل أنفاسك بعبق الصبر الغافي بين طياتها ريثما يعود زوجك.

فهمست في سرّي بذهولٍ، يا إلهي كيف عرفت بغيابه رغم أني لم أهمس بحرف عنه وعنيّ؟!.

زيارة الجدة الثالثة ـ العام الثالث للغياب:

مزقتُ برقعاً تحلزنتُ فيه عاماً آخر، وخرجت منه حافية الروح أمشط أهداب الحكايا، فتوغل بي من شجن إلى شجن.

هرعت إلى البيت، أشعلت ناراً، نثرت عليها قبضة من بخور وابتهلت لله بنذر كي تبطئ الجدة زيارتها..

مضت عشرة أيام ولما تأت فشكرت الله وأدركت بأنه قد تقبّل نذري. وفي الليلة الخامسة عشرة، داهمتني الجدة كعادتها، فصرخت بها بلا وعّي، إلى أين ستمضين بي هذه المرّة.

ابتسمت بهدوء وأجابتني: أنا جدتك (بنلوب) أسرعي فالمركب بانتظارنا، إن لم يجد من يمتطيه فإنه يمتطي الموج ويهرب، هيا لأطوف بك إلى عالم لم تشهديه من قبل..

جلست بقربها، أبهرني جمالها، بياضها. زرقة عينيها اللتين تومضان ببريق لاهث كأنهما فيروزتان قُدّتا من قبة السماء وجسدها الرامح بالأنوثة يستره ثوب وردي، ووشاح مسدول على رأسها يمتد إلى كعبيها.

سرى بنا المركب على سكة معبدة بالأمواج، وتوقفنا عند الشاطئ، كان العديد من الحراس في استقبالنا مررنا عبرهم إلى قصر يغفو على تلة تسوره الغابات ومساحات واسعة من الحدائق، أدخلتني إلى جناح الضيوف، وبعد استراحة دعتني إلى مائدة مفعمة بأصناف الطعام والشراب وبعد أيامٍ من الراحة بدأت تصحبني كل يوم إلى شرفة الغروب وتسرد على مسامعي تفاصيل قصتها المؤلمة التي تجرعت الصبر فيها على مدى عشرين عاماً..

وكانت فاتحة الحديث اسم زوجها وحبيبها أوديسيوس الذي بادلته الحب والإخلاص حتى الرمق الأخير..

وعن ابنها (تليماك) الذي ترعرع بين يديها يتيماً رغم وجود والده على قيد الحياة وعن المرارة التي كابدتها من جور الخطّاب الذين تمترسوا في ساحة قصرها ليخطبوا ودها، ويخبروها بكل وقاحة أن آوديسيوس أصبح في عداد الأموات وعليها أن تختار أحدهم زوجاً يعوضها عنه.

وحدثتني بمرارة كيف استباحوا المواشي والمحاصيل ولم يتركوا لها ولا لابنها الوحيد شيئاً من ثروة زوجها.

وكيف بقيت على مدى عشرين عاماً تنسج من خيوط الأمل قصائد لعودته.

وفي ختام أحاديثها التي امتدت على مدار عام تضرعت بابتهال وشكر للآلهة التي أنقذتها من براثن الأعداء وعودة آوديسيوس حياً إليها، وعلى اجتماع شملهما بعد معاناة طويلة دامت عشرين عاماً.

صرخت بلا وعيّ: عشرين عاماً؟

ـ زيارة الجدة الرابعة، العام الرابع:

لم أفزع ولم أضطرب لزيارتها هذه المرة، بل أحسست بالخشوع إذ ألفيتها تصلي الفجر، وبعد أن أنهت صلاتها، تقدمت نحوي بكل هدوء، وطبعت على جبيني قبلة، ومسحت وجنتي بيدها قائلة:

هيا... توضئي وصلّي الفجر لأطوف معك إلى الأراضي المقدسة. وبعد أن امتثلت لطلبها، أصغيت لصهيل حصان خلف بوابة الرؤى أردفتني خلفها على صهوته، وصلنا إلى الكعبة فأمسكت بيدي في طواف انتهى إلى ربوة تطل على موقع كان لها الريادة فيه للسعي بين الصفا والمروى، وجلسنا نستظل بجنح غيمة وراحت تشرح لي مشيرة بيدها إلى الموقع الذي تركها فيه إبراهيم وحيدة مع طفلها إسماعيل حيث لا ماء ولا طعام ولا سكن ولا شجرة تكون متكأ لها، فانبعثت عن جوفها أسراب الأنين ابتهالات حلقت نحو خالقها وبين التضرع والقنوط انبجس عن ضرع الأرض نهر، زمزمته وشربت منه حتى ارتوت شرايينها الغرثى.

اقتربت من الماء، توضأت وركعت للخالق مسبحّة ومؤمنة بقوله المقدس **(**وجعلنا من الماء كل شيء حيّ**)**.

وقفت عن بعد أتأمل الجدة هاجر وأرسم لها صوراً في ذاكرتي عن معاناة لا يستطيع مخلوق أن يحتملها غيرها، كانت ثيابها طويلة فضفاضة ورأسها تستره ملاءة بيضاء، ووجهها يطفح بنور لم أشهده على وجوه الجدات الثلاث اللواتي سبقنها..

أمضيت معها شهوراً طويلة، وبعد صلاة العشاء من كل يوم، كان الليل يسرج لنا من فتيلة قبسات ضياءٍ نهتدي بوحيها فيتوهج بوح الجدة بتفاصيل قصتها منذ أن غادرت أرض مصر حتى وقوعها رهينة بأيدي الاغتراب والوحشة والوحدة حتى استقرارها في شعاب مكة التي أصبحت قبلة للمسلمين يؤمها البشر من كل أصقاع الدنيا ويشربون من ماء زمزمها.

هممت لوداعها، فعانقتني عناق أمٍ رؤوم، وزودتني بإناء من ماء زمزم، فرجوتها أن تدعوني لزيارتها في كل عام. ودعتها معربة عن سعادتي بلقائها وبأن العام الذي قضيته معها لم أشعر فيه بالملل أو السأم وتمنيت في سرّي أن يمتد إلى أعوامٍ أخر..

زيارة الجدة الخامسة ـ العام الخامس:

انسرب إليّ من نافذة الرؤى صوتٌ.. عرفته وألفته منذ طفولتي، فنهضت قبل أن تناديني، شرّعت لها بوابة اللقاء وألقيت بنفسي عليها فأجهشت بنداءات تخالطها الدموع إنها جدتي لأمي، احتضنتني وعدت بين أحضانها إلى مراجع الطفولة فانهالت على وهج اللقاءات ذكريات، ورحت أقرأ مفرداتها بعيون قلبي، فهي التي كانت تقف إلى جانبي إذا ما مسّني ضرٌ من أحد أفراد العائلة، وهي التي تعتني بطعامي وتطوف بي إلى زيارة الأقارب والجوار وإلى الحقول القريبة والبعيدة، إنها الحضن الدافئ والصدر الحنون الذي يتدفق بصدق يوازي حنان أمي، ربما يفوقه أحياناً، فتحت لها صدري وما يغفو عليه من ألم، صارحتها بحبي لزوجي وما أعانيه من مرارة غيابه، بكيت بين يديها وأفرغت أنهار عيني على صدرها، فطمأنتني، واسترسلت في شرح طويل لمعاناة النساء في كل عصر سمعت عنه وعاصرته. وعن معاناتها التي لم أسمع عنها حين كانت تعيش على أرضٍ تركتني عليها ومضت.

وحين أزفت لحظة الوداع. طبعت على وجهي عشرات القبل وجففت دموعي، فتحشرج صوتي بكلمات فاستنجدت بحكمتها وخبرتها:

جدتي: ما العمل، ماذا أفعل الآن وقد شارفت نهاية العام الخامس على غيابه؟

تنهدتْ.. مادت برأسها وأمسكت بعود رسمت به دائرة صغيرة على الأرض ثم ابتعدت عني بضعة أمتار ورسمت دائرة كبيرة حولي فتسمرت في وسطها مشكلة سرّة لها، دهشت، ترنحت وصرخت بها..:

ـ جدتي، لا تتركيني لوحدي.. وبينما بدأت تتلاشى عن ناظري، جلجل صوتها في فضائي قائلة.. وسعي دائرة الفكرة تضيق دوائر العقبات وتتلاشى بها.

وأصغيت لصهيل آخر وصية رددها الصدى.

ـ أذهبي إلى بيتك فقد عاد زوجك. احتضنيه. واغفري له كي تتسع دائرة الحب...

ـ جدتي....

ـ وسعِّي الدائرة لتغدو باتساع المدى.

q q

هيلانـة غسـطين
سيدة جديدة في حياة جبران خليل جبران

q يوسف عبد الأحد *

اكتشف هذه السيدة إبراهيم ناصر سويدان(١) إثر تعرفه عليها عندما دعا مجموعة من الأدباء لتأسيس "ندوة ثقافية عربية" في لوس أنجلوس عام ١٩٦٤ على غرار "الرابطة القلمية".

دعيت هيلانة إلى هذا الاجتماع بناءً على طلب أحد الأدباء وقال إنها كانت صديقة جبران خليل جبران أثناء إقامتها في نيويورك وفي حوزتها مجموعة رسائل من جبران.

من هي **هيلانة** غسطين ؟

والدها الشيخ جريس غسطين بعقلاني من بلدة بزيدين المتن في لبنان والدتها تقلا مكرزل شقيقة الصحافي نعوم مكرزل صاحب جريدة "الهدى" تلقت علومها في بيروت ثم هاجرت إلى مدينة نيويورك سنة ١٩١٧وتابعت دراستها في إحدى جامعاتها ثم عينت مديرة لأحد مستشفيات المكفوفين، وكانت تجيد ثلاث لغات العربية والفرنسية والإنكليزية.

صورة هيلانه التي فضّلها جبران

ى"
لصاحبها نعوم مكرزل (**خال هيلانة**) وكانت تحضر اجتماعات "عصبة الأدب" التي أسسها فليكس فارس.

لم يستمر عملها في الجريدة طويلاً لأنها أحبت أن تكون معلمة في إحدى المدارس الخاصة في حي بروكلين بمدينة نيويورك، وبقيت في مهنة التعليم حتى تقاعدت وانتقلت إلى مدينة لوس أنجلوس واستقرت فيها.

دعت "الندوة الثقافية العربية" **هيلانة** لحضور اجتماع خاص في مكتب جريدة "الهدى" في نيويورك وذلك لبحث أوضاع المجاعة في لبنان أثناء الحرب العالمية الأولى ولجمع التبرعات الإنسانية والخيرية وتوزيعها على من هم في حاجة للمساعدة المادية، فلبت **هيلانة** الدعوة وحضر الاجتماع جبران خليل جبران ومجموعة من الوجهاء والأعيان المهاجرين وكان الاجتماع ناجحاً للغاية وبعد انتهائه قالت **هيلانة**:

ــ تقدم إلي جبران وعرفني بنفسه ودعاني لزيارة محترفه فقلت له إذا ذهب فليكس فارس سأذهب معه لزيارتك، لأن فليكس كان أخاً لـ **هيلانة** في التربية والأدب.

---

* مؤرشف ودارس في تاريخ الأدب، من سورية.

زارت صومعته برفقة فليكس وكان ميخائيل نعيمة حاضراً وأعدت لهم القهوة العربية التي يحبها جبران وسكبتها في فناجين جبران الخشبية الحمراء الصينية.

سألها جبران أن تكتب له قائمة بأسماء من تعرفهم في بيروت ومدن لبنان من وجهاء ورجال دين ليتولوا توزيع المساعدات المادية التي سترسل إليهم ففعلت ذلك.

في هذا اللقاء أحبت **هيلانة** جبران وأحبها محبة صداقة أخوية أدبية نزيهة.

كان جبران ينظر إلى **هيلانة** نظرة إعجاب واحترام وتقدير لنبل أخلاقها وجرأتها الأدبية ومواقفها الخطابية واشتراكها في النهضة الأدبية في لبنان وصلتها بأدباء النهضة أمثال سليمان البستاني وأمين الريحاني وفليكس فارس وغيرهم.

بعد هذا التعارف أصبحت **هيلانة** من أقرب الناس إلى جبران وكانت تزوره في محترفه وكان يصطحبها معه في زيارات هامة وعزّز هذه الصداقة الحميمة تبادل الرسائل العاطفية الحارة.

كانت **هيلانة** تحاول استدراجه للزواج ولكن يبدو أنه صمم على عدم الزواج بأي فتاة لأنه يعتبر أن الزواج هو قيد يحدّ من تفكيره وفنّه، وأهداها صورته وذيلها بهذين البيتين:

المؤلف يتناول القهوة في أحد فناجين جبران

"هذا يهوى الحياة وفي الحالين يكتئب

فإن بدا جامداً والصمت يملكه

فاتلوا عليه صلاة الحب يضطرب"

كما أهداها كتبه الثلاثة وهي الأجنحة المتكسرة ودمعة وابتسامة والأرواح المتمردة في بداية تعارفه معها وكتب على كل كتاب إهداءً خاصاً بعبارات تدل على ذكائه.

١ـ إهداء الأجنحة المتكسرة: **"يا هيلانة ترحمي معي على سلمى كرامة وإذا رجعت إلى بيروت انثري الأزهار على قبرها ثم اذكريني"**

٢ـ إهداء دمعة وابتسامة: **"هذه أول نصبة أنبتتها لياليّ فانظري إليها في لياليك واذكريني ثم اذكري ـ ١٩٢٢"**

٣ـ إهداء الأرواح المتمردة: **"الروح التي تتمرد هي الروح التي تمثل الله الامتثال لله هو التمرد على ما صغر في الدنيا وساكنيها غير أن الامتثال لله هو أن نقول الحق ونفعل الحق ونكون حقاً بنفوسنا جبران ـ ١٩٢٢"**.

عشر رسائل بخط جبران إلى **هيلانة**:

أهدت **هيلانة** إلى **إبراهيم ناصر سويدان** خمس رسائل أصلية بخط جبران قبيل وفاتها عام ١٩٧٦ مع فناجين القهوة الخشبية الحمراء الصينية التي كان يستعملها جبران.

ويظهر أن أول رسالة كتبها جبران إليها مؤرخة في ٢٠/ ١/ ١٩٢٤ كذلك أول برقية أرسلها إليها باللغة الإنكليزية من بوسطن مؤرخة في ٥/ ٩/ ١٩٢٣ وهذا نصها بالعربية:

"أرجوك أن تأتي إليّ هذه الليلة أو مخابرتي بالهاتف"

النص الإنكليزي:

Helen Gastine
Please come and see me to night or telephone

أسماء النساء في حياة جبران

١ـ جوزفين بيبودي تكبره بسبع سنوات
٢ـ حلا الضاهر هي سلمى كرامة، تكبره بسنتين
٣ـ سلطانة ثابت، تكبره بخمس عشرة سنة
٤ـ ماري هاسكل، تكبره بعشر سنوات
٥ـ ميشلين، تكبره ببضعة أشهر
٦ـ شارلوت تيلر
٧ـ ماري قهوجي تكبره بأربع سنوات

٨ـ ماري خوري تكبره بتسع سنوات
٩ـ مي زيادة، تكبره بثلاث سنوات
١٠ـ غيتريد باري
١١ـ بربارة يانغ
١٢ـ ماريتا بوسن
١٣ـ **هيلانة** غسطين

الكتب التي تناولت جبران بالبحث

١٨٦٥ ١ـ غابة الحق ـ **فرانسيس مراش** ـ الطبعة الثالثة ـ حلب.
١٩٠٥ ٢ـ تاريخ سورية ـ المطران **يوسف الدبس** ـ المجلد (٧ و ٨) بيروت.
١٩١١ ٣ـ ديوان تذكار الماضي ـ **إيليا ابو ماضي** ـ مقدمة الديوان بقلم جبران ـ مصر.
١٩١٩ ٤ـ مهاجرة السوريين بين العهد الفينيقي والعهد الحاضر ـ **فيليب حتي** ـ نيويورك.
٥ـ معجم المطبوعات العربية المصرية (ج١ و ج٢) **يوسف إليان سركيس** ـ القاهرة.
١٩٢٢ ٦ـ **أنطونيوس البشعلاني ـ فيليب حتي** ـ نيويورك.
٧ـ ما وراء البحار ـ **توفيق الرافعي** ـ القاهرة.
٨ـ تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر ـ **جرجي زيدان** ـ القاهرة.
٩ـ سحر الشعر ـ **رفائيل بطي** ـ بغداد ص (١٢٦ ـ ١٣٣).
١٩٢٣ ١٠ـ المختارات العصرية ـ **عبد الحميد حمدي** ـ بغداد ـ الجزء الأول ص (٥).
١١ـ الغربال ـ **ميخائيل نعيمة** ـ ط أولى ـ القاهرة.
١٢ـ القاموس العام ـ **حنا أبي راشد** ـ المجلد الأول ـ صيدا (ص ١٢ ـ ١٣).
١٩٢٤ ١٣ـ في عالم الأدب ـ الكتابة والشعر ـ جمع **محمد محمد زكي الدين** ـ مطبعة المحروسة ـ مصر.
١٩٢٥ ١٤ـ مشاهد العالم الجديد ـ **فؤاد صروف** ـ مكتبة العرب القاهرة.
١٩٢٦ ١٥ـ الاداب العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين ـ الأب **لويس شيخو** ـ المطبعة الكاثوليكية.
١٩٢٧ ١٦ـ جامع التصانيف ـ **يوسف سركيس** ـ مكتبة سركيس القاهرة ـ الجزء الاول (ص ٤٧ ـ ٥٠ ـ ٨٠).
١٧ـ مملكة الخيال ـ **عثمان شاكر** ـ مقالات اختارها ـ مطبعة النهضة ـ مصر.
١٩٢٨ ١٨ـ معجم المطبوعات العربية المصرية ـ **يوسف إليان سركيس**.
١٩٢٩ ١٩ـ تاريخ التجارة السورية في المهاجر الأميركية ـ مع مقدمة **لفيليب حتي** في أسباب الهجرة ـ الجزء الأول ـ **سلوم مكرزل** ـ نيويورك.
١٩٣٢ ٢٠ـ دولة الأدب والبيان ـ **عمر أبو النصر** ـ ص (١١٤ ـ ١١٦).
٢١ـ وحي الكؤوس ـ **إلياس صباغ** ـ بوسطن ـ المطبعة السورية.
١٩٣٣ ٢٢ـ صناجة قبلان الرياشي ـ الصلاة على قبر جبران ص (٧٥ ـ ٧٩) مطبعة الكشاف ـ بيروت.
١٩٣٤ ٢٣ـ وفيات الأعيان ـ جبران العرب ص (١٠٥ ـ ١٠٧) بونس أيرس.
٢٤ـ القاموس العام ـ الجزء الأول ـ **حنا أبي راشد**.
١٩٣٦ ٢٥ـ رسالة المنبر إلى الشرق العربي ـ **فيلكس فارس** ص (٩٩ ـ ١٣٢) و(١٥٣ ـ ٢٢٥) الإسكندرية
١٩٣٨ ٢٦ـ النبوغ اللبناني في القرن العشرين ـ **أنيس نصر** ـ الجزء الأول ـ صفحة (٩٠) حلب.
١٩٤٣ ٢٧ـ الفكر العربي الحديث ـ **رئيف خوري** ـ ص (٢٦٢ ـ ٢٦٤) دار المكشوف.
١٩٤٤ ٢٨ـ في الميزان الجديد ـ الدكتور **محمد مندور** ـ القاهرة.
١٩٤٥ ٢٩ـ روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ـ **إلياس أبو شبكة** ـ دار المكشوف.
٣٠ـ **إيليا أبو ماضي** والحركة الأدبية في المهجر ـ **نجدة صفوة** ـ بغداد.
١٩٤٦ ٣١ـ الناطقون بالضاد في أمريكا ـ نقله إلى العربية **يعقوب العودات** ـ القدس ـ فلسطين.
٣٢ـ مختارات دار الهلال ـ ص (٥١ و ١٧٨).
١٩٤٧ ٣٣ـ تاريخ بشعلي وصليما ـ **اسطفان البشعلاني** ـ مطبعة فاضل وجميل ص (٥٢٤ ـ ٥٢٦).

٣٤ـ قلب لبنان ـ **أمين الريحاني** ـ صادر وريحاني.
٣٥ـ المهاجرة اللبنانية ـ **ميشال شبلي** ـ المطبعة الكاثوليكية.
١٩٤٨ ٣٦ـ محاضرات الندوة اللبنانية ـ السنة

(٢) العدد ١٠ و ١١.

١٩٤٩ ٣٧ـ الرمزية في الأدب العربي الحديث ـ **أنطون غطاس كرم** ـ دار الكشاف.

١٩٥٠ ٣٨ـ في موطن **جبران خليل جبران** ـ **محي الدين رضا** ـ القاهرة ص (١٩٢).

٣٩ـ مجلة الهلال فبراير ١٩٥٠ ـ حدثني جبران بقلم **ميخائيل نعيمة** ص (٢٤ ـ ٢٧).

١٩٥٢ ٤٠ـ الزجل تاريخه أدبه أعلامه قديماً وحديثاً ـ **منير وهيبه الخازن** ـ حريصا لبنان ص ٢٧٠.

٤١ـ الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ـ **أنيس الخوري المقدسي** ـ بيروت.

٤٢ـ القصة في الأدب العربي الحديث في لبنان حتى الحرب العظمى ـ د. **محمد يوسف نجم** ـ القاهرة ص (١٢١ ـ ١٢٣) و (٢٦٢ ـ ٢٧٧).

٤٣ـ مقالات نقدية على أدبنا المعاصر ـ **رفائيل نخلة** ـ حلب.

١٩٥٣ ٤٤ـ بين المبضع والإكسير ـ **سامي عازر** ـ بونس أيرس الأرجنتين ص (١٠٤ ـ ١٣٢) بعنوان: جبران في آلهة الأرض.

٤٥ـ تاريخ الأدب العربي ـ **حنا الفاخوري** ـ المطبعة البوليسية ص (١١١٤ ـ ١١١٧).

١٩٥٤ ٤٦ـ لبنان الشاعر ـ **صلاح لبكي** ـ دار الحضارة ـ بيروت.

٤٧ـ جدد وقدماء ـ **مارون عبود** ـ دار الثقافة ـ بيروت ص (٦٧ ـ ١٤٠).

٤٨ـ **إيليا أبو ماضي** ـ **زهير ميرزا** ـ دار اليقظة ـ دمشق.

٤٩ـ رسائل **مي زيادة** ـ دار بيروت.

٥٠ـ أعلام الأدب والفن ـ الجزء الأول ـ **أدهم الجندي** ص ١٥٦.

٥١ـ في الأدب الحديث ـ **عمر الدسوقي** ـ القاهرة.

٥٢ـ عصاميون عظماء من الشرق والغرب (كتاب الهلال) إشراف **محمد فريد أبو حديد** ـ ص (٩٣ ـ ١١٠) بقلم **عادل الغضبان**.

١٩٥٥ ٥٣ـ الشعر العربي في المهجر ـ **محمد عبد الغني حسن** ـ القاهرة ص (١٧١ ـ ١٧٨).

٥٤ـ الشعر العربي في المهجر الأمريكي ـ وديع ديب ـ دار الريحاني ـ بيروت.

١٩٥٦ ٥٥ـ الناطقون بالضاد في أميركا الجنوبية ـ الجزء الأول ـ **يعقوب العودات** الملقب بـ **البدوي الملثم** ـ دار الريحاني.

٥٦ـ كتاب الأدب ـ **صبري الأشتر ونعيم الحمصي** ـ ص (١٧٥ ـ ١٧٩).

٥٧ـ مصادر الدراسة الأدبية ـ الجزء الثاني ـ **يوسف أسعد داغر** ـ منشورات أهل القلم بيروت ص (٢٥٣ ـ ٢٦١).

٥٨ ـ رسائل غير منشورة بشأن معهد الحكمة في أيام جبران.

٥٩ـ تاريخ بشري أو مدينة المقدمين ـ **فرنسيس رحمه الخوري** ـ الجزء الأول ـ **سان باولو** ـ البرازيل.

١٩٥٧ ٦٠ـ نوافذ على الشرق والغرب ـ **جوزيف باسيلا** ـ ص (١٤٧ ـ ١٧٤) دار النشر للجامعيين ـ بيروت.

٦١ـ تاريخ آداب اللغة العربية ـ **جرجي زيدان** ـ الجزء الربع ـ دار الهلال ـ القاهرة.

٦٢ـ دراسات أدبية ـ **أحمد زكي أبو شادي** ـ القاهرة ص (٢٧ ـ ٧٩) و (٢٧٠).

٦٣ـ شعراء الرابطة القلمية ـ **د. نادرة السراج** ـ دار المعارف ـ مصر.

٦٤ـ أدبنا وأدباؤنا في الهاجر الأميركية ـ **جورج صيدح** ـ دار العلم للملايين (ط ثانية).

٦٥ـ محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب (١٨٠٠ ـ ١٩٥٠) **سامي الكيالي** ـ معهد الدراسات العربية ـ مصر.

٦٦ـ القصة في لبنان ـ **سهيل إدريس** ـ معهد الدراسات العربية العالية.

٦٧ـ معجم المؤلفين الجزء الثالث ـ **عمر رضا كحالة** ـ مطبعة الترقي.

٦٨ـ الغربال ـ **ميخائيل نعيمة** ـ دار المعارف ـ القاهرة.

٦٩ـ الشعر العربي في المهجر ـ **محمد يوسف نجم وإحسان عباس** ـ دار صادر.

١/٦٩ـ حول كتب ظهرت ـ **جورج غريب** ـ دار الأندلس بيروت ـ ص ٢٢١ ـ ٢٢٨.

١٩٥٨ ٧٠ـ الشعر العربي في المهجر ـ **محمد عبد الغني حسن** ـ القاهرة.

٧١ـ إيليا أبو ماضي ـ **عيسى الناعوري** ـ بيروت.

١٩٥٩ ٧٢ـ ادب المهجر ـ **عيسى الناعوري** ـ دار المعارف ـ مصر.

٧٣ــ رسائل **أمين الريحاني ــ البرت ريحاني** ـ ص (١٧٥).

١٩٦٠ ٧٤ــ الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث ـ **أنيس الخوري المقدسي** ـ دار العلم للملايين ـ بيروت.

٧٥ــ الكلمة العربية في المهجر ـ **ألفرد خوري** ـ دار الريحاني ـ بيروت.

٧٦ــ المنجد في اللغة والأدب والعلوم ـ المطبعة الكاثوليكية ـ بيروت.

٧٧ــ الغربال ــ **ميخائيل نعيمة** ــ دار صادر ـ بيروت.

١٩٦١ ٧٨ــ مجددون ومجترون ـ **مارون عبود** ـ دار الثقافة بيروت ـ ص (٢٠٠ ـ ٢١٤).

٧٩ــ الأدب العربي في آثار الدارسين ـ **شكري فيصل** ـ دار العلم للملايين.

١٩٦٢ ٨٠ــ انطباعات مغترب في سورية ـ **عبد المسيح حداد**.

٨١ــ في مهب الريح ـ **ميخائيل نعيمة** ـ دار صادر بيروت (ص ١٥٨ ــ ١٦٤).

١٩٦٣ ٨٢ــ الفنون الادبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة ــ **أنيس الخوري المقدسي**.

٨٣ــ إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر ـ **زهير ميرزا** ـ دار اليقظة ـ دمشق.

٨٤ ـ جدد وقدماء ـ **مارون عبود** ـ دار الثقافة ـ بيروت.

٨٥ــ تراثنا العربي المعاصر ــ **نجيب مسعد** ـ منشورات المكتبة اللبنانية.

١٩٦٤ ٨٦ــ النثر المهجري المضمون والصورة ــ **عبد الكريم الأشتر** ــ دار الفكر الحديث.

٨٧ــ من أعلام الفكر والأدب ـ مذاهب وشخصيات ـ أنور الجندي (ص ٤٧ ـ ٥٦).

٨٨ــ شعراء الرابطة القلمية ــ **د. نادرة جميل سراج** ــ دار المعارف مصر (ط ثانية).

٨٩ــ مجموعة الرابطة القلمية لسنة ١٩٢١ ـ دار صادر بيروت.

٩٠ــ أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية ـ **جورج صيدح** ـ دار العلم للملايين ص (٢٤٢ ـ ٢٥٩).

١٩٦٥ ٩١ــ فنون النثر المهجري ـ **عبد الكريم الأشتر** ـ دار الفكر الحديث.

٩٢ــ مرايا النفس ــ **جوزيف شيبان** ــ نيويورك.

١٩٦٦ ٩٣ــ الريحاني ومعاصروه ــ **البرت الريحاني** ص (٧) رسائل الادباء إليه ـ دار الريحاني ـ بيروت.

٩٤ــ الأدب العربي في المهجر ــ **نهاد شبوع** ــ مطبعة الفرج حمص ــ (كراس).

٩٥ــ الساق على الساق في ما هو الفارياق ــ **أحمد فارس الشدياق** ــ دار مكتبة الحياة ـ بيروت.

٩٦ــ أدباء من الشرق والغرب ـ **عيسى الناعوري** ــ منشورات عويدات ــ بيروت (ص ٧٦ ـ ٨٤).

٩٧ــ رواد النهضة الحديثة ــ **مارون عبود** ـ دار الثقافة ـ بيروت.

٩٨ــ شعر المهجر ـ **كمال نشأت** ــ الدار المصرية.

٩٩ــ القصة في الأدب العربي الحديث ـ د.. **محمد يوسف نجم** ــ دار الثقافة بيروت ص (١٣٨ ــ ١٤٩) و (٢٨٣ ـ ٢٩٩).

١٩٦٧ ١٠٠ــ التجديد في شعر المهجر ــ **أنيس داود** ـ وزارة الثقافة ـ مصر.

١٠١ــ الفصول ـ **عباس محمود العقاد** ـ دار الكاتب العربي ـ بيروت.

١٠٢ــ الفكر العربي في مئة سنة ــ نشر الجامعة الأميركية ـ بيروت.

١٩٦٨ ١٠٣ــ أعلام من لبنان والمشرق ـ سلسلة الموسوع في الأدب العربي ــ جورج غريب ـ ص (١٢٢ ـ ١٢٩).

١٩٦٩ ١٠٤ــ ظهور وتطور الأدب العربي في المهجر الأميركي ــ **وديع رشيد الخوري** ـ دار الريحاني.

١٠٤/١ــ خواطر في الأدب ــ **موسى سليمان** ــ دار الكتاب اللبناني ــ بيروت ــ ص (٦١ ـ ٦٦).

١٩٧١ ١٠٥ــ مقدمة للشعر العربي ـ **أدونيس** ـ دار العودة.

١٠٦ــ ميخائيل نعيمة بين قارئيه وعارفيه ـ **كعدي فرهود كعدي**.

١٩٧٢ ١٠٧ــ ديوان نصر سمعان ــ **سان باولو البرازيل** ــ قصيدة بعنوان (ذكرى جبران) ص ١٣٦.

١٠٨ــ المفيد في القراءة ــ الجزء الثالث ــ مؤسسة بدران ص (٢٤١ ــ ٢٤٩).

١٠٩ــ الموسوعة العربية الميسرة ــ **محمد شفيق غربال** ط ثانية (ص ٦١١) مصر.

١١٠ــ الشعر القومي في المهجر الجنوبي ـ الدكتورة **عزيزة مريدن** ـ ط ثانية ـ دار الفكر ـ دمشق.

١٩٧٣ ١١١ــ أشعار وشعراء من المهجر ــ **د. نادرة جميل السراج** ــ دار المعارف ــ مصر.
١١٢ــ ثلاثة رواد من المهجر ــ (**جبران نعيمة أبو ماضي) د. نادرة جميل السراج** ــ دار المعارف ــ مصر.
١١٣ــ قاموس المنجد في الأعلام ص (٢٠٨) بيروت.
١١٤ــ الموسوعة الموجزة المجلد (٢) جزء (٥) **حسان بدر الدين** الكاتب ص ٢٠٨ ــ دمشق.
١٩٧٤ ١١٥ــ أدب وأدباء ــ **انطون قازان** (المجلد الأول) بيروت ص (٣٧ ــ ٣٩).
١٩٧٥ ١١٦ــ ديوان حصاد الايام، **فيليب لطف الله** ــ سان باولو البرازيل ــ ص (١٠).
١٩٧٦ ١١٧ــ مهجريات ــ **عيسى الناعوري** ــ ليبيا ــ تونس ص (٣٣ ــ ٤٠) و (٤١ ــ ١١٨).
١٩٧٧ ١١٨ــ موسوعة أعلام الفكر العربي ــ **سعيد جودت السحار** ــ مكتبة مصر.
١٩٧٨ ١١٩ــ من الأعماق ــ **راجي عشقوتي** ــ بيروت ص (٢١).
١٩٧٩ ١٢٠ــ فلسفة ميخائيل نعيمة ــ **محمد شفيق شيا** ــ منشورات بحسون الثقافية ص (٣٢٤ ــ ٣٢٧).
١٢١ــ أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير ــ **ريتا عوض** ــ المؤسسة العربية للأبحاث ص (١٨٩ ــ ٢٠٣).
١٩٨٠ ١٢٢ــ في الأدب الفلسفي ــ **محمد شفيق شيا** ــ مؤسسة نوفل ص (١٩٧ ــ ٢٢٤).
١٢٣ــ قاموس المورد ص (٣٨).
١٢٤ــ المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ــ **د. نسيب نشاوي** ــ مطابع ألف باء ص (٨١ ــ ١٨٤) دمشق.
١٢٥ــ حركة التجديد الشعري في المهجر ــ **عبد الحكيم بليغ** ــ القاهرة.
١٢٦ــ أقلام مهاجرة ــ نجيب منصور زكا ــ شركة المطابع الحديثة ــ بيروت.
١٩٨٣ ١٢٧ــ شي من كل شيء ــ **فؤاد توفيق البشعلاني** ــ جونية.
١٢٨ــ لحظات جمالية ــ (سلسلة الموسوع في الأدب العربي) **جورج غريب** ــ دار الثقافة ــ ط ثانية ص (٧ ــ ١٤).
١٢٩ــ **جبران خليل جبران** ولمحات من الفلكلور اللبناني ــ المنتدى الثقافي الأدبي ــ بيروت.
١٣٠ــ أحاديث عن **مي زيادة** وأسرار غير متداولة من حياتها ــ جمع **حسين عمر** حماده ــ دار قتيبة ــ دمشق.
١٩٨٤ ١٣١ــ الرواد في الحقيقة اللبنانية ــ **مخايل عون** ــ دار الباحث ص (٤٧ ــ ٨١).
١٩٨٥ ١٣٢ــ ابحاث في الالسنية العربية ــ **متري سليم بولس** ــ جونيه ــ ص ٢٤٢.
١٣٣ــ من تراثنا الفكري ــ **ربيعة أبي فاضل** ــ دار الجيل بيروت ص (٧٣ ــ ١٥٤).
١٩٨٦ ١٣٤ــ الشعر العربي الحديث ــ س. موريه ــ ترجمة **د. شفيع السيد ود. سعد مصلوح** ــ القاهرة.
١/١٣٤ــ أدب النهضة الثانية ــ **متري سليم بولس** ــ جونيه ص(٣٣ ــ ٤٣).
١٣٥ــ دراسات أدبية ــ سلسلة الموسوع في الأدب ــ **جورج غريب** ــ دار الثقافة ــ بيروت.
١/١٣٥ــ علي بساط الشعر ــ **عصام العريضي** ــ دار العودة ص (٤٥ ــ ٥٠).
١٩٨٧ ١٣٦ــ أعلام ورواد في الادب العربي ــ **كاظم حطيط** ــ بيروت ص (٤٣٧ ــ ٤٧٩).
١٣٧ــ مساجلات قلمية ــ **يمين محسن** ــ دار جروس طرابلس ــ لبنان.
١٣٨ــ معجم تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستشرقين ــ **بسام عبد الوهاب** الجابي ص (١٦١).
١٩٨٨ ١٣٩ــ جولة في بلاغة العرب وأدبهم ــ ربيعة أبي فاضل ــ بيروت ص (١٦٠ ــ ١٦٦).
١٤٠ ــ زكي مبارك ناقداً ــ **زكي مبارك** ــ ط ثانية بيروت ص (١٨٩ ــ ١٩٦).
١٩٨٩ ١٤١ــ مي زيادة في بحر من ظمأ ــ **سليمان كتاني** ــ دار نوفل.
١٩٩٠ ١٤٢ــ علم الإبداع عند **جبران وناديا تويني وخليل حاوي وصلاح ستيتيه** ــ **مروان فارس** ــ بيروت ص (٣١ ــ ٤٥).
١/١٤٢ــ أعلام النهضة الحديثة ــ دار الحمراء بيروت ــ مستله من مجلة الكتاب.
١٩٩١ ١٤٣ــ التكوين الادبي ــ **متري سليم**

بولس ـ ص (٢٥ ـ ٤٠).

١٤٤ـ من أعلام الفكر العربي والعالمي في القرن العشرين ـ **سليمان سعد الدين وهاني الخير** ـ ص (٦١ ـ ٦٢).

١٩٩٢ ١٤٥ـ الفكر الديني في الادب المهجري ـ **ربيعة أبي فاضل** ـ دار الجيل ـ بيروت (مجلدين).

١/١٤٥ـ إيليا أبو ماضي ـ سلسلة شعراء لبنان ـ د. **جميل جبر** ـ في رثاء **جبران** ص ١٠٢.

١٩٩٣ ١٤٦ـ اشعار وشعراء من المهجر (كتاب الهلال) **محمد عبد الغني حسن** ص (٥٩ ـ ٦١).

١٤٧ـ **مي زيادة** نصوص خارج المجموعة ـ **أنطوان القوال** ـ دار أمواج ـ ص (٨٦ ـ ٩٢).

١٤٨ـ أعلام معاصرون من الشرق والغرب ـ **محمد زكي عشماوي** ـ دبي ص (٦٩ ـ ٧٣).

١٩٩٤ ١٤٩ـ من أعلام الادب العربي الحديث ـ **عيسى فتوح** ـ دار الفاضل ـ دمشق ـ بعنوان: **جبران وفليكس فارس** ـ ص (٢٨ ـ ٣٥).

١٩٩٥ ١٥٠ـ روائع الادب الاميركي ـ تحرير **نبيل الشريف ورفاقه** ـ مركز الكتب الأردني ص (١١٠٣ ـ ١١٠٥).

١/١٥٠ـ أسمار وأحاديث ـ **د. إبراهيم الكيلاني** ـ منشورات الندوة الثقافية النسائية ـ ص (٤٥ ـ ٤٦).

١٩٩٦ ١٥١ـ الأدب الحديث في لبنان نظرة مغايرة ـ **جهاد فاضل** ـ دار الريس ـ ص (٢٦٥ ـ ٢٩٠).

١/١٥١ـ أشهر قصص الغرام ـ **أشرف توفيق** ـ دار الكتاب العربي (ص ٨٧).

١٥٢ـ دراسات في الأدب الحديث ـ **د. رياض العوابده** ـ دار معد ـ دمشق ص (١٠٣ ـ ١١١).

١٥٣ـ عشيقات في حياة الأدباء ـ **علي ديب حسن** ـ مكتبة الشرق الجديد ـ دمشق.

١٩٩٧ ١٥٤ـ شخصيات بارزة في تاريخ لبنان المعاصر ـ **د. عصام خليفة** ص (٤٢ ـ ٥١).

١٥٥ـ أطياف الوجه الواحد ـ دراسات نقدية ـ **د. نعيم اليافي** ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق.

١٩٩٨ ١٥٦ـ كتاب أعمال المؤتمر الاول لتاريخ (جبّة بشري) إبان الحكم العثماني (١٥١٦ ـ ١٩١٨) منشورات لجنة جبران الوطنية ص (٦٧٠).

١٩٩٩ ١٥٧ـ تكوين الرواية العربية ورؤية العالم ـ **محمد كامل** الخطيب ـ الدار الوطنية الحديثة ـ دمشق ص (١٠٠ ـ ١٠٧).

١٥٨ـ خواطر من أسفل العالم ـ الدكتورة سمر العطار ـ سيدني أستراليا.

٢٠٠٠ ١٥٩ـ مصادر الدراسة الادبية الطبعة الألفية ـ **يوسف أسعد داغر** ـ منشورات مكتبة لبنان ـ ص (٣١٣ ـ ٣١٨).

١/١٥٩ـ أوراق ثقافية ـ **شحادة الخوري** ـ دار الطليعة الجديدة ـ دمشق جبران واللغة العربية.

٢٠٠٢ ١٦٠ـ الصالونات الأدبية النسائية في العصر الحديث ـ **عيسى فتوح** ـ دار المنارة ـ دمشق ـ بعنوان: المرأة في حياة جبران ص (١٥١ ـ ١٦٨).

١٦١ـ آفاق الرواية بنية وتاريخاً ونماذج تطبيقية ـ الدكتور خليل موسى ـ مطبعة اليازجي ـ دمشق ص (٧٢ ـ ٧٣).

١٦٢ـ خليل حاوي: فلسفة الشعر والحضارة ـ **ريتا عوض** ـ دار النهار ص (١٧٢ ـ ٢٠١) تحليل الشكل والأسلوب عند جبران.

١/١٦٢ـ أوراق مهجرية ـ بحوث مقاربات أحاديث ومحاورات رسائل ص (٣٧ ـ ٣٩) بعنوان بين مي وجبران ـ الدكتور **عبد الكريم الأشتر** ـ دار الفكر ـ دمشق.

٢٠٠٣ ١٦٣ـ الموسوعة العربية ـ الجمهورية العربية السوري (حرف الجيم) المجلد السابع ـ بقلم: **حسن محمد نور الدين**.

١٦٤ـ دراسات في تاريخ الأدب الحديث ـ **عيسى فتوح** ـ جبران ومي ص (٩٣ ـ ٩٧) دار كيوان ـ دمشق.

١٦٥ـ التحليل النفسي للحب الروحي، حب الرجال لنساء أكبر منهم ص (١٧ ـ ٢٧) ـ **سمير عبدو** ـ **جبران وماري هاسكل** ـ منشورات دار حسن ملص.

١٦٦ـ الموسوعة الأدبية ـ تاريخ وعصور الأدب العربي ـ إعداد **د. أحمد الفاضل** ـ دار الفكر اللبناني ص (٥٩٠ ـ ٦١٨).

٢٠٠٥ ١٦٧ـ أعلام من بلادي ـ **سلمان هادي**

ال طعمة ــ دار كيوان ــ دمشق ص (٤٩ ــ ٥٤).

١٦٨ــ أسرار تأسيس الرابطة القلمية وعلاقة أعضائها بالفكر الاشتراكي ــ **فواز أحمد طوقان** ــ دار الطليعة ــ بيروت ٢٠٠٥.

١٦٩ــ صفوة المؤلفات الكاملة **د. أنطوان معلوف** ــ دار مكتبة لبنان بالتعاون مع الشركة المصري العالمية للنشر (لونجمان) ٢٠٠٥.

الكتب التي تناولت جبران بالبحث بلا تاريخ

١ــ المجتمع المثالي في فكر جبران ــ **نعوم أبو جودة**.

٢ــ شعراء العرب المعاصرون ــ **أحمد زكي أبو شادي**.

٣ــ الباقة ــ كتاب مدرسي ــ البنفسجة الطموح ص (١٠٥).

٤ــ بلاغة العرب في القرن العشرين ــ **محي الدين رضا** ــ مطبعة الكشاف ــ بيروت.

٥ــ بناة النهضة العربية ــ **جرجي زيدان** ــ دار الهلال.

٦ــ ذكرى الهجرة ــ **توفيق ضعون** ــ سان باولو البرازيل.

٧ــ أعلام النهضة ــ **نجيب مسعد**.

٨ــ ديوان نور ونار ــ **زكي قنصل** ــ قصيدة جار النجوم ص (١٩١).

٩ــ الراحلون ــ **سامي الكيالي** ــ دار الفكر العربي ــ مصر ص (١٦ ــ ٢٨).

١٠ــ مشهد الأحوال ــ **فرنسيس مراش** ــ بيروت.

١١ــ التجديد في شعر المهجر ــ **محمد مصطفى هدارة** ــ مصر.

١٢ــ تاريخ الأدب العربي ــ الفرع الأدبي ــ **خليل هنداوي** ــ ص (٥٢٨ ــ ٥٣٥).

١٣ــ خمسة رواد يحاورون العصر ــ قراءات في أعمالهم ومسيرتهم ــ **محمد دكروب** ــ دار كنعان ــ دمشق ــ ص (٥٤ ــ ١١٠).

١٤ــ إلياس أبو شبكة ــ دراسات وذكريات ــ **جورج غريب** ــ سلسلة الموسوع في الأدب العربي ص (٤٣٦ ــ ٣٥٠).

١٥ــ جائزة **ماري هاسكل** الأدبية ــ المرأة الرائدة والتفوق الأدبي ــ **يوسف مارون** ــ طرابلس لبنان.

١٦ــ نوابغ الأدب ــ **إبراهيم الخوري** ــ ص (٥ ــ ٤٦).

١٧ــ أعلام الأدب والكتابة والشعر ــ **محمد زكي الدين القاهرة**.

١٨ــ الذين أحبوا مي وأبريت جميلة ــ **كامل الشناوي** ــ دار المعارف ــ مصر.

١٩ــ تاريخ لبنان منذ أقدم العصور التاريخية إلى عصرنا الحاضر ــ الدكتور **فيليب حتي** ــ ترجمة **أنيس فريحة** ــ دار الثقافة ص (٥٨٠) بعنوان: تأسست حلقة أدبية في نيويورك كان يرأسها جبران.

٢٠ــ لا هوادة ــ **عمر فاخوري** ــ دار المكشوف ــ ص (٢٥) (١٩٣٨).

٢١ــ في عالم الرؤيا ــ مقالات نشرها محمد عطية الكتبي ــ مصر.

٢٢ــ شعراء الشام والعراق ومصر ــ **سعد ميخائيل**.

٢٣ــ زعماء الأدب العربي ــ الجزء الأول ــ **خيري وكمبغهاير**.

٢٤ــ أروع ما كتب من الرسائل ــ **إميل ناصيف** ــ دار الجيل ــ بيروت.

٢٥ــ مشاهير وظرفاء القرن العشرين ــ **هاني الخير** ــ دمشق.

٢٦ــ من أعلام الفكر العربي والعالمي في القرن العشرين ــ **سليمان سعد الدين** ــ **وهاني الخير** ــ دمشق.

هامش:

(١) ولد **إبراهيم سويدان** في ١٠/١/ ١٩١٠ بمدينة الحصن بالأردن ودرس فيها ثم تابع دراسته بالجامعة الأميركية قسم الأدب العربي في بيروت. هاجر مع أسرته إلى الولايات المتحدة الأميركية عام ١٩٦٢، أسس مع بعض الأدباء "ندوة الثقافة العربية" بلوس أنجلوس واستمرت حتى عام ١٩٧٢، ألف كتاب "جبران كما أراه" سنة ٢٠٠٠ وصدر في لوس أنجلوس.

المرجع:

كتاب "جبران كما أراه" بقلم إبراهيم ناصر سويدان، صادر عن دار أتيماكس بلوس أنجلوس سنة ٢٠٠٠

q q

..والـريح تعبـث بالناي

(خليل حاوي وقرار الرحيل)

q إسماعيل الملحم *

شكل الفعل الحضاري هاجساً رئيساً في شعر خليل حاوي وحياته الذي كان نسيجاً لوحده بين شعراء عصره، تفرد بفكره وشعوره ورؤاه. ربما يكون في الإشارة إلى عنواني رسالتيه في الماجستير (العقل والإيمان بين ابن رشد والغزالي) والدكتوراه (جبران خليل جبران إطاره الحضاري، شخصيته، آثاره) ما يمكن أن يدلنا على جانب هام من شخصيته المرسومة بين حدي اللطف والدماثة من جهة، وحدة الطبع والشراسة من جهة أخرى. وصف هذا الجانب فيه، صديقه وطبيبه نسيب همام، كتب:

"خليل حاوي ذو شخصية لطيفة ودمثة. كان أنيساً جداً في جلساته الخاصة، منطلقاً يحكي نكتاً ويضحك كثيراً ويقهقه.. يغني عتابا وزجليات جبلية.. يحب الكأس، كمناسبة للالتقاء بالأصدقاء للجو الحميم الذي يتيحه، مع أنه لا يفرط أبداً، فقد كان قليل الشراب. في مقابل ذلك كان شرساً جداً، فهو رجل يجمع المتناقضات... كان مزاجه كشريط البولاد، دقيق وقوي، متوتر باستمرار"(١).

يثير انتحار **خليل حاوي** أسئلة كثيرة، مع أن الشعراء هم من أكثر الفئات المهيأة للانتحار، فهم إضافة إلى الحساسية العالية التي تسم شخصياتهم، على المستوى البيولوجي، مسكونون بالقلق على المستوى النفسي، وعلى المستوى الاجتماعي يجد الشاعر الحقيقي نفسه في كثير من الأحيان غير قادر على التكيف مع أجواء القهر والعسف التي تصنعها العادات والتقاليد فتحاصر الفكر، وتتحكم بالعواطف. يغدو الشخص عامة مشدوداً بين حدين، المجتمع بكل معاييره وإرثه بما فيه من خرافات وغيبيات، وحد الطموح والرغبة في اقتحام المجهول. فلا غرابة أن يظل ذوو الحساسية العالية والمفرطة ومنهم الشاعر خاصة، باستمرار، محكومين بالغربة في الوقت الذي تشغله هواجس التغيير.

ما سبق لا يتيح الحكم على ما دفع **بخليل** إلى اختيار الموت منتحراً. لكن ما قيل من أسباب عن هذا

*باحث من سورية. عضو مجلس اتحاد الكتاب العرب.

الذي كان اختياره لم يحسم الجواب. هذا ما أجابت به **ديزي الأمير** عن السؤال الذي تردد كثيراً عن أسباب انتحار **خليل حاوي** في ذلك اليوم الحزيراني من عام ١٩٨٢، وهي إجابة قطعت على المتسائلين سؤالهم. قالت:

"...ومهما حاولنا التفتيش عن سبب انتحاره وتبريره وطنياً أو شخصياً، ففي اللحظة التي قرر فيها **خليل** الرحيل... كان وحده.. وهو وحده من كان يعرف الجواب أو السر"(٢).

لكن موته وشعره وعلاقاته تظل علامات بارزة لا تخفي إلا القليل مما يكون قد أسهم في شكل شخصيته ومحدداتها. وتفسر بعضاً من أنماط سلوكية صدرت عنه في حياته. لم يكن في انتحار الشاعر ما يثير الاستغراب، فقائمة المنتحرين من ممتهني حرفة الأدب ومن المفكرين طويلة. قد يكون ما أقدم عليه **سقراط** من تناول السم، على الرغم مما تهيأ له من أسباب للهرب انتحاراً. وما فعلته **فرجينيا وولف** لا يحتاج إلى تأكيد، وكذلك ما أقدم عليه الشاعر الأردني **تيسير سبول**.. والقائمة تطول. لعلنا في اقتفاء سيرة حياته، وإعادة نتاجه الشعري نتلمس بعضاً من جوانب عصابه والاضطرابات في حياته النفسية منها، والاجتماعية. مع الاهتمام بخصوصية ما فعله **حاوي**، كما في كل حادثة إنسانية، كونها انطلقت من حساسية رافقت شعوره بوجوب رفض الفساد من حوله، وما أحدثته هذه الحساسية من شرخ عميق شكل فجوة كانت تتسع ما بين طموحه وشعوره المتزايد بعبثية الوجود. كتب **مطاع صفدي** عن الحادثة نفسها:

إنها تتعلق بتكون العالم حوله في شبكات من الإجراءات التي لا تكف عن نسخ المزيد من تحولات الفساد في وجه كل محاولاته للإمساك بظل اللغة، بتلك القدرة على التحاور بين الناس باللغة بدلاً من الثرثرة. فقصة **خليل حاوي** لم تنتجه شاعراً فحسب، بل هو كشهادة، أعاد تكوين قصة لحياته، وديواناً لشعره. كان لذلك عنوان واحد: معاناة الفساد.(٣) (رباه هذا العار لن أستطيع حمله).

يلتقي الشاعر في معاناته مع الفيلسوف، فالشعر ضرب من ضروب الحلم في قلب الوجود، حيث تعني الفلسفة في جوهرها إيقاظ القوى النقدية وشحذها وتسليطها على الأشياء(٤).

نبذة عن حياته:

جسد **خليل** عنواناً عريضاً لحياته، التصعيد نحو القمة والاختيار المحض. قد تكون الظروف عاندته، وحكمت عليه ألا يكون ما أراد، لكنه ما انفك يختار ما يريد. بدءاً من تاريخ ومكان ولادته، حيث كان يقول في المقابلات التي أجريت معه: ولدت في لبنان عام ١٩٢٥. وهذا على خلاف مع الواقع، كما أكد ذلك أخوه **إيليا**. ولد الشاعر في قرية الهويا، وهي قرية نائية من قرى السويداء. كان والده يعمل في بناء البيوت وكان كعدد آخر من أبناء الشوير، وخاصة منذ ما عرف بالسفر برلك، قد اضطروا مع الأعداد الوفيرة من اللبنانيين للبحث عن مصادر رزقهم في أنحاء متفرقة من سورية، وعلى الأخص في كل من سهل حوران وجبل حوران، وقد عرف منذ القرن الثامن عشر بجبل الدروز، وكذلك في منطقة الجولان. أما تاريخ ميلاده الحقيقي فكان ١٩١٩. لكنه اضطر لتغيير هذا التاريخ ليستأنف دراسته التي قطعها لأسباب تعلقت بضيق ذات يد الأسرة. عمل الوالد في جبل الدروز وفي الجولان وحوران بمهنة البناء، ومازالت دور كثيرة موجودة في تلك المناطق حتى اليوم يدل عليها أنها قد بنيت بأيادي الشويرية.

تعلم في المدرسة اليسوعية في بلدته الشوير، ثم انتقل إلى المدرسة الوطنية العالية في عين قسيس بين الشوير والضهور. لكن ظروف أسرته الصعبة، كما سبق، اضطرته للانقطاع عن الدراسة. عمل في مهن عديدة، منها: العمل مع والده في البناء، وبعد ذلك عمل في المهنة نفسها مع معلم بناء آخر من أبناء بلدته، لكنه ترك تلك المهنة ليعمل في محل إسكافي، ثم انتقل ليعمل طياناً. وكثيراً ما كان يقوم في مساعدة أقاربه في قطاف العنب وصناعة الزبيب والدبس، ويهتم برعاية الكروم وتقليم أشجارها وتدريجها على المدرجات (أو ما يسمى الجلالي). كان ملماً باللغة الإنكليزية ما ساعد على قبوله متطوعاً في الجيش البريطاني التاسع مترجماً، وذلك في أثناء الحرب العالمية الثانية، فيعمل في ديوان الأوراق حوالي أربع سنوات.

لكنه يعود بعدها إلى الدراسة في المدرسة الوطنية بالشويفات، قبل أن ينتسب إلى الجامعة الأمريكية في بيروت ليدرس الفلسفة. وبعد ذلك تتاح له الفرصة أن يتم المرحلة الثانية من الدراسة الجامعية في بريطانيا وينال درجة الدكتوراه. يعود إلى بيروت أستاذاً في الجامعة الأمريكية متدرجاً إلى أعلى رتبة أكاديمية فيها(٥).

شعره مرآة حياته، وصدى خبرات الطفولة والمراهقة:

بين قيم شرقية حكمت بالجمود قروناً عديدة، ورحلة دراسية إلى الغرب انخرط أثناءها في حياة مختلفة، وتعرض في دراسته لتيارات فكرية وأدبية كانت رحلته الشعرية. كان هذا هو التحدي الأول له اتسم في البداية، أو عند المواجهة الأولى، بحس عميق بعدمية القيم والحياة. وأحدث لديه توتراً

وصراعاً ليس قليلاً. تحدث عن ذلك في إحدى المقابلات معه، قال:

نشأت كما نشأ غيري من شباب لبنان والشرق العربي عامة، على الاعتقاد بقيم موروثة راسخة في التراث لم تتبدل منذ أجيال. وهذا الرسوخ المتطاول أدى إلى تحجر الحياة في قوالب جامدة. ثم قيض لي أن أتعرض لتيارات الفكر والأدب الشائعة في الحضارة الغربية الحديثة... ولد هذا الالتقاء في نفسي توتراً رهيباً وصراعاً للقضاء على هذا التوتر والانتهاء منه إلى قواعد ثابتة.

انتهى بي ذلك إلى عدمية تمثلت بقصيدة البحار والدرويش.

"لم ير غير طين ميت هنا. وطين حار هناك. طين بطين". ذلكم خلاصة رحلته:

حطّ في أرض حكى عنها الرّواة:
حانة كسلى، أساطير، صلاة
ونخيل فاتر الظل رخيّ الهينمات
(...)
دوختهم حلقات الذكر
فاجتازوا الحياة.
حلقات حلقات
حول درويش عتيق
شرشرت رجلاه في الوحل وبات
ساكناً، يمتص ما تنضحه الأرض الموات،
في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات:
طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق.
إلى أن يقول:
نزلت في الشاطئ الغربي
حدق ترها.. أم لا تطيق؟
ذلك الغول الذي يرغي
فيرغي الطين محموماً، وتنحم الموانى
فورة في الطين من آن لآن
فورة كانت أثينا ثم روما...!

هل كان البحار سوى رمز للإنسان الغربي المغامر، والدرويش رمز الدرويش الشرقي؟(٦) أم أن الشاعر نفسه هو البحار؟ أما القصيدة فتنتهي إلى يأس البحار المطلق من إسباغ معنى على الوجود:

خلّني للبحر، للريح، لموت
ينشر الأكفان زرقاً للغريق،
مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق
مات ذاك الضوء في عينيه مات
لا البطولات تنجيه، ولا ذل الصلاة.

لكن الشاعر لم يذعن ولم يذعن ولم يستسلم، بل حاول تجاوز يأسه وخيبته بعد هذه المحطة من عماء الشرق وارتهانه لقدره، قال:

"ثم انبثق في نفسي إيمان يشبه الإشراق الصوفي، من حيث الوضوح واليقين اللذين يقومان في النفس قياماً مبرماً لا يحتاج إلى أدلة وأحكام عقلية". وهو ما أسماه انبعاثاً حضارياً. كما في القصائد الأخيرة من نهر الرماد.

"أما في مجال التعبير الشعري فكان علي أن أبدع رموزاً جديدة تعبر عن الانبعاث، رمز العنقاء والخضر وتموز(٧). وهي رموز تعيدنا إلى تربيته في الأسرة والمدرسة. واستخدم بالإضافة لها رموزاً في السياق ذاته، منها: التنين، أيوب، الجني، شجرة الدر، الصليب، مجوس الشرق، الغول، الكهف وسدوم:

عنقاء تلدها نار
تتغذى من رماد الموت فينا
نسلها نسل إله
"..." نسل إله الخصب
تموز شمس الحصيد
"..."
فارس يمتشق البرق على الغول،
على التنين
ويمضي الخضر في إثر الغزاة

"من قصيدة الجسر"

واستخدم سدوم "مدينة لوط" في قصيدة عنوانها "عودة إلى سدوم"، نشرتها مجلة الآداب أيلول ١٩٥٧، منها:

لست بوذياً بحبي
أطعم الطحلب والقمل شراييني وقلبي
فليمت من مات بالنار
وبالطوفان.. لن أبكيك يا نسل سدوم
لها بعل إلهي قديم
طالما حنت إليه عبر ليل العقم..
أنثى وإلهه
فضها البعل ورواها
فغصت بالرجال الآلهه

انتقل إلى ما أطلق عليه التفاؤل اليقيني، وقد برز بوضوح في ديوانه الثاني (الناي والريح). فيما أسماه الثورة الانبعاثية، وقد انطوت على الهدم والبناء، فالريح ــ كما يقول أهالي الصحراء تطرد الخنز ــ تهدم ما قام في النفس العربية من سياجات عتيقة. لكن شعوراً أشبه ما يكون باليأس كان يراوده، وغلب عليه حس رهيب بالفجيعة، يضيف قائلاً: وليس أرهب من أن يفجع الشاعر بيقين رؤاه...

فتنتهي قصيدة الكهف إلى:

ماذا سوى كهف يجوع، فم يبور
ويد مجوفة تخط وتمسح
الخط المجوف في فتور؟
هذي العقارب لا تدور!
رباه كيف تمط أرجلها الدقائق
كيف تجمد، تستحيل إلى عصور؟

لكنه استدرك، قائلاً: أدركت أن الانبعاث الحضاري يقتضي فعلاً خارقاً أشبه بالمعجزة.

هذه المعجزة، ينبغي أن تصدر عن الإنسان نفسه، فلا معجزة تتنزل عليه من الغيب. (والرمز الصالح للتعبير عن هذه المعجزة هو أليعازر ١٩٦٢)(٨).

عمّق الحفرة يا حفار
عمقها لقاع لا قرار
يختفي خلف مدار الشمس
ليلاً من رماد
وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار

أليعازر يريد أن يموت موتاً أبدياً، ويخشى أن يطمر بتراب أحمر حي، فينبت منه جذر طري، لذا فهو يصرخ ليوارى في كلس مالح أو في صخرة كبريت:

لف جسمي لفه، حنّطه، واطمره
بكلس مالح، صخر من الكبريت
فحم حجري

عندما يبعث أليعازر من موته، لا يرى الشاعر فيه غير التكرار، وليس التكرار هو الخلق. تشارك زوجة أليعازر زوجها هذا الشعور لأنها لم تجد فيه غير شرك، نصبه قدر غامض لها، ويتحول حبها القديم إلى كراهية... إنه قرف من الجسد الذي يحمل الموت في تضاعيفه، ويحمل رائحة القبر، على الرغم من حياته الظاهرة. فكأن هذا البعث ليس إلا تشويه الموت(٩).

كان في عينيه
ليل الحفرة الطيني يدوي ويموج
عبثاً فتشت فيها
عن صدى صوتي وعن وجهي
وعيني وعمري

فقد تغلبت شهوة الموت عند أليعازر على شهوة الحياة. وافتقدت زوجته في شبحه هذا الرجل الذي:

كان من حين لحين
يعبر الصحراء فولاذ محمى
خنجر يلهث مجنوناً وأعمى
نمرٌ يلسعه الجوع فيرغي ويهيج

لكن البطل وهو رمز الانبعاث الحضاري وحده عاد يتراءى **لخليل** في (الرعد الجريح)، وكأنه كائن بذاته، وموصوف بذاته، ومستفاد من ماهيته:

ثم هلّت نعمة التهويم
في طلعة ضيف عاد من غور الليالي
عاد غضاً وغضوباً، متعالي،
يحمل الجرح الذي ينزف جمراً ولآلي
أترى هل كان في حنوة ليل يستريح
حيث لا تضربه شمس ولا يحفيه ريح

نذر **خليل حاوي** نفسه للحقيقة المتوحدة الموحشة ــ كما يقول **إيليا حاوي** ــ الشهادة للحقيقة وكانت الحرية قدراً مقدراً عليه، وقد صلب على صليبها.

حالات من العصاب، خبرات الطفولة، بين ثقافة وثقافة.

خيبة الشاعر (شعور الفقد والتخلي والوحدة)

أثار انتحار **خليل حاوي** المشاعر. فتوقيت الفعل يسرّ تفسير الحدث، حساسية مفرطة استفزها سقوط بيروت في أسر الغزو الصهيوني. لا شك أن هذا التفسير يقارب الحقيقة بالنسبة لتوقيت الفعل. **فخليل حاوي** لم يكن محايداً أو لا منتمياً. رفض الجمود والفساد، ومنذ مرحلة مبكرة من نموه "جسد لحياته عنواناً عريضاً، التصعيد إلى القمة والاختيار المحض".

ذلك الطفل الطري
لو تراه في الكوابيس التي تعمي نهاره
أخطبوطاً في محاره

كان الشعر قضية حياته، في الجامعة الأمريكية وبعد نكبة ١٩٤٨ كانت الأجواء صاخبة بالحرية. كتب **منح الصلح**: كان خليل المنسحب يومذاك من جو الحزب القومي السوري منشداً إلى الليبراليين، كان ذلك قبل سفره إلى كمبريدج. انشدّ إلى العروة الوثقى وشارك في إحدى أمسياتها إلى جانب الشاعر **سلامه عبيد** صاحب لهيب وطيب. وكانت قصيدته (يهوه) عقداً سحرياً مع الجيل العربي الجديد، فكان لاعتقاده بالقومية العربية خصوصيته في إدراكه لخصوصية لبنان، لازمته هذه العقيدة وحملته هماً انخرط بسببه فيما كان قد استشرفه من أهمية الانبعاث الحضاري. كان يحب العروبة ويعتز بالانتماء إليها، لكنه كان يكره عقم العرب المعاصر كرهاً عظيماً أيضاً(١٠). كان حرياً أن يكون عمق الفجيعة كبيراً بالإحباطات المتوالية، وخاصة فيما آلت إليه الأوضاع في لبنان بدءاً من اندلاع الحرب

الأهلية إلى ضياع الحركة الوطنية بعد أن فقدت ربانها، انتهاء باحتلال بيروت. لكن **خليل** كان قد اختار لنفسه حياة الوحدة فكان حصار بيروت امتداداً لحصار آخر يعانيه. في تفسير انتحار **حاوي** على الصورة إياها بعض التسرع، مع عدم الاعتراض عليه. لكن المقاربة الموضوعية تحتاج إلى بحث أكثر دقة في تاريخ الحالة.

١ ـ خبرات الطفولة:

لم تكن طفولة **خليل** كغيره من أبناء جيله سعيدة وخالية من المنغصات، على الرغم من العناية التي كان يلقاها من أعمامه والأقرباء الآخرين. الأسرة فقيرة تعتمد على الوالد الذي لم يستطع أن يؤمن لأسرته الاستقرار والكفاف إلا بالتنقل في مواسم مختلفة بين لبنان وبعض المناطق في سورية. وعندما يتوقف الوالد عن العمل بسبب المرض يضطر **خليل** إلى ترك المدرسة وممارسة أعمال متنوعة ليست سهلة على فتى في سنه. الشعور بالتخلي ينمو لديه ويتعاظم فيما بعد مع فقده أخته **أوليفيا** التي شاهدها تتعذب، ومع وفاة والده وأخوته الصغار(١١). كتب **خليل:** عند المنعطف الخطير من العمر، عاينت غبش المساء يتكاثف فيّ على درب تنحدر بي وحيداً إلى ليل بلا شواطئ ومعالم، فحاولت أن أجابه طبيعة ذاتي وطبيعة الكون في حال من التجرد المطلق.

٢ ـ بين ثقافة وثقافة:

ويعاني الشاعر من ثقافة تراوح في المكان، من جمود المجتمع ومقاومته للتغيير، وما أحدثته الغربة من صراع المفاهيم مع مفاهيم حياة شرقية، وثقافة روحية، ثار على بعض رموزها، لكنه كان يعود إليها. اغتنت بها قصائده يستنجد بها فتساعده على الغوص في معاني هي حصيلة تجربة أو تجارب، منها المؤتلف ومنها المختلف. ترافق ذلك مع توق للخروج من قيود لم يستطع التفلت منها:

بيني وبين الباب
صحراء من الورق العتيق وخلفها
واد من الورق العتيق وخلفها
عمر من الورق العتيق

"الناي والريح"

وقبل ذلك صدمته بيروت المدينة حين جاءها شاباً يتابع دراسته التي انقطعت حوالي تسع سنوات، فينهض فيه تمزق فاجع" بين دواعي الأخلاق ونواهي الدين من جهة، ومن إغراءات حانات مواخير المدينة في الليل من جهة ثانية... وتأتي فجائعيته من أنه يتشكل على معطى ثنائي آخر يحمل تناقضه أو مفارقته الخاصة، وهو الليل مواجهة النهار. فاحتدام التناقض بين القطبين الأولين ما كان ليتم على هذا النحو من الحدة لو لم يكن يجري /في ليالي الضيق والحرمان/، التي تواجهها /نهارات الكدح والموت الرتيب/، فتكون الدعوة للذة شكلاً من أشكال الخلاص أو التعويض الذي بدونه يختل توازن الليل والنهار فيمتدان عمراً مشلولاً مدمى، /في دروب هدها عبء الصليب/(١٢).

اخلعوا هذي الوجوه المستعارة
سلخت من جلد حرباء كريه
نحن لم نخلع ولم نلبس وجوه
نحن من بيروت، مأساة، ولدنا
بوجوه وعقول مستعارة
تولد الفكرة في السوق "بغياً"
ثم تقضي العمر غي لفق البكارة
اخلعوا هذي الوجوه المستعارة

"نهر الرماد"

التقى مع العبثيين منذ وقت مبكر، كأنه **كامو،** نلمحها في نتاجاته جميعها، وفي أسئلته المتواصلة، حول جدلية الكون والفساد، وفي زيف كل لحظة في زمن يلغي الأبعاد الزمنية.

٣ ـ من الرفض والتمرد إلى الفقد والتخلي والوحدة:

تلك عناوين لحالة اليأس التي وجد نفسه في أحضانها، لم يكن ذلك حصيلة لحظة الفعل، بل تراكمات من حالات عصابية عانى منها، انفعالات تجاوزت حالات الغضب المألوف، اضطرابات نفسية عبّر عنها في مقابلات صحفية، وفي أحاديث مع بعض المقربين منه. اشتكى من الوحدة، من انصراف الأصدقاء عنه من إهمال الآخرين، كما تراءى له. افتقد الحب وافتقد المرأة "كنت أشعر دائماً في حالة افتقاري للحب، بنقص كياني وجودي... إني أفتقد المرأة وأفتقر إليها دائماً وأبداً، وكان الحب يولد في نفسي نوعاً من النشوة الصافية الرائعة، حتى إذا انقضى عانيت ما يشبه موت الشعور والحس. كأن العمر قد انتهى بالفعل، وما تبقى منه ليس سوى استمرار روتيني على فراغ هائل وغصة مفجعة". ويقول أيضاً: إن الرجل تزداد حاجته إلى المرأة كلما تقدم به العمر، وخاصة إذا كان شاعراً، وتتصف طبيعته بالعنف الشعوري الذي تتصف به طبيعتي(١٣).

كان يستشهد بما وصفته إحداهن: أقرب امرأة إليه تأتي في الدرجة العاشرة بعد الشعر.

منذ أوائل السبعينيات بدأ **خليل** يعيش وحدة وعزلة غريبة ــ تقول **ديزي الأمير** ــ انقطع عن الناس، عن المقاهي التي تعود ارتيادها، فقد ثقته

بـالآخرين، كـل الآخـرين. الأقربـاء الأصـدقاء، وحتـى تلاميذه الذين يعتبرهم كأولاد لـه... صـار يبـدو عليـه الانزعـاج كلمـا سـمع أن واحـداً مـن تلاميذه قد تزوج. تحمل أصدقاؤه غضبه وقطيعته بحلم ومودة(١٤).

تعاظم لديه شعور التخلي قبل انتحاره بأسابيع قـال: "حينمـا استرجع قصيدة الجسر أحـزن. لقد أعطيتهم عمري وذهبوا عني"...

زادت الحـرب الأهليـة مـن وحدتـه، حلاّقـه أغلق دكانـه، المطـاعم أقفلت، الكوّى.. الشوير لم يكن باستطاعته الذهاب إليها حين يشاء.. بيروت صارت مدينة مقفرة موحشة. لكن! هل ما عاناه كـان لا يكابده كثيرون غيره؟ ومَن من النـاس لم يراوده شعور بظلم الحياة والناس؟

نختم مع مـا قالـه عنـه وفيـه، صـديقه المفكر **منح الصلح**:

عاش **خليل** ومـات قلقاً علـى روح الإبداع لا فـي نفسـه وإنتاجـه فقـط، بـل فـي أمتـه أيضـاً، فـلا انقلاباتهـا كانـت كاملـة ولا كـان انقلابـه الشـعري موصلاً إياه إلى اليقين.

الهوامش والاستشهادات:

(١) مقابلـة مـع الطبيب **نسـيب همـام** ــ الفكـر العربـي المعاصر ٢٦ ــ ص ١٠٥.

(٢) **ديزي الأمير**: **عطاء حاوي** والشك ــ الفكر العربي المعاصر ٢٦ ــ ١٢٢.

(٣) **مطاع صفدي:** الشعر، الكون والفساد ــ الفكر العربي المعاصر ــ العدد ٢٦ ــ ص ٨.

(٤) **عبد الله عبد الدائم:** بين الأدب والفلسفة ــ الآداب، عدد ممتاز، آذار ١٩٦٢ ص ٢.

(٥) **إيليـا حـاوي: خليـل حـاوي**، فـي سـطور مـن حياتـه وشعره ــ الفكر العربي المعاصر ــ ع ٢٦ ــ ١٩٨٣ ــ ص ١٨.

(٦) **رينيه فرنكودس**: مقابلة، مجلة البلاغ ١٩٧٣.

(٧) السابق: ص ٤٨.

(٨) **إيليا حاوي:** السابق ــ ص ٢٣.

(٩) **مطاع صفدي:** مصدر سابق ــ ص ١٤.

(١٠) **منح الصلح**: في عصر الانقلابات كان الانقلابي في الشعر ــ الفكر العربي المعاصر ٢٦ ــ ص ١٠٩.

(١١) **سامي سويدان:** دراسة بنيوية لنص شعري /قصيدة نهر الرماد ــ الفكر العربي المعاصر ــ ع ٢٦ ــ ص ٤٩ و ٥٠.

(١٢) البلاغ: السابق ــ ص ٤٩.

(١٣) **ديزي الأمير:** السابق ــ ص ١٢٢.

q q

العطـــر فـــي السـرد: الدلالــة والمعنى

(قراءة في رواية العطر لـ باتريك زوسكيند)

q ملك عادل الدكاك *

العطر رواية للأديب الألماني "باتريك زوسكيند" والمؤلفة عام ١٩٨٥، ترجمت حتى الآن إلى أكثر من عشرين لغة، حصل كاتبها عام ١٩٨٧ على جائزة "غوتنبرغ لصالون الكتاب الفرانكفوني السابع عشر في باريس" وقد ترجمها إلى اللغة العربية الناقد نبيل الحفار الصادرة عن دار المدى للثقافة والنشر عام ١٩٩٧ ـ الطبعة الرابعة.

ليست هذه الرواية بتقديري قصة قاتل بالمفهوم الجنائي والقانوني، لكنها تلخص مرحلة طويلة ومعقدة، ومتناقضة من تاريخ أوروبا الغربية، منذ نهاية القرن السابع عشر، وبداية القرن الثامن عشر الذي أطلق عليه العصر القارض، أو عصر الاستبداد المستنير، وتطرح مجموعة من الدلالات حاملها شخصية البطل "جان باتيست غرنوي" ذات السمات الخاصة، وحيث أن الرواية مترجمة للغة العربية آثرت ألاّ تتناول هذه الدراسة الناحية الفنية والشكلية، لكنها تتناول:

ـ أولاً: رمزية العطر، ودلالته.
ـ ثانياً: مقاربة تاريخية للزمن الروائي.
ـ ثالثاً: تطور شخصية البطل، وأثرها في النص.

أولاً: رمزية العطر ودلالته:

يبدأ الكاتب روايته بوصف الروائح التي سيطرت على المجتمع الفرنسي في القرن الثامن عشر فيقول: "كانت رائحة الفلاح كريهة كرائحة القسّ، ورائحة الحرفيّ المتدرّب كرائحة زوجة المعلم، كانت طبقة النبلاء تنضح بالرائحة الكريهة، بما فيها الملك نفسه الذي تفوح منه رائحة حيوان مفترس، ومن الملكة رائحة عنزة شمطاء"(١).

يسهب الكاتب في الجزء الأول من الرواية بوصف المجتمع، ويهاجمه، واصفاً إياه بالرائحة

* كاتبة من سورية. ودراستها هذه هي الفائزة بالمرتبة الأولى في مهرجان المزرعة الفني والأدبي دورة (٢٠٠٩).

القذرة، والتي تجسد القيم البالية والمؤسسات المتخلفة بكافة شرائحه الاجتماعية.

فعندما عبر عن طبيعة الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي نعته بالرائحة النتنة، وهي أشلاء الإقطاعية المتفسخة، هذا العصر الذي كثرت أمراضه، واختل توازنه، وتفاوتت طبقاته، وتعارضت ثقافته، والذي ستقوم على أنقاضه البرجوازية الصاعدة (العطر).

يقول الكاتب في وصف أول عطر صنعه البطل في متجر العطار بالديني: "لم يكن هذا العطر كالعطور التي عرفها الإنسان حتى الآن، إنه ليس كالروائح المستخدمة بغرض تعطير الجو، أو الملابس أو الحاجيات، أو مستحضرات التجميل، إنه شيء جديد كل الجدة، عالم قائم بنفسه، عالم سحري غني"(٢).

فقد أراد بالعطر الوافد الجديد، المكون لهوية البرجوازية في طور تشكلها، البرجوازية الصاعدة بسحرها، وعبقها الذي سيكون روحها وقوامها، وشذاها القائم.

فالعطر هنا **ثورة غرنوي** الصناعية على الإقطاعية، ووسائل إنتاجها /رائحتها/. لهذا جاء العطر نقيض الإقطاعية، وجاءت البرجوازية نقيض الرائحة.

يختصر الكاتب الصراع بين الإقطاعية المتفسخة، والبرجوازية الصاعدة إلى صراع بين الرائحة والعطر، بين القيم القديمة، والقيم الحديثة، ويتجسد ذلك في النص الروائي، من خلال ما أسبغه الكاتب على مرتكزات المجتمع الإقطاعي بروائحه، والمجتمع الجديد بعطره.

فليس للرائحة وللعطر في النص مفهوم لفظي، بل لكل منهما مدلول رمزي كما اتضح سابقاً. أردف الكاتب العنوان (العطر)، بعنوان آخر (قصة قاتل) يقول بعد أن استحوذ البطل عطر إحدى الفتيات اللاتي قتلهنَّ: "الآن أدرك **غرنوي** مدى ما هو قادر عليه، لقد استطاع بالاستعانة ببعض المواد السخيفة، وبفضل عبقريته الخاصة أن يجسّد عبق البشر، ومنذ المحاولة الأولى، بل إن بمقدوره أن يبتكر عبقاً لا بشريّاً فحسب، بل ربّما يتجاوز ذلك، عبقاً ملائكيّاً، هو من الجودة بحيث لا يوصف حسنه، ومن قوة الحياة بحيث لا تقدر طاقته، ومن يشمه سيؤخذ ويسحر، وسيحب مبدعه من كل قلبه"(٣).

فمن سمات عطره الجودة، وله قوة الحياة، والعالم السحريّ القائم بذاته، وهذا يؤكّد أنّ العطر الذي قصده الكاتب له رمزيته الخاصة بعيداً عن المعنى اللفظيّ للمفردة.

ـ قتل العذراوات:

كانت الطبيعة، وأحياؤها موضع اهتمام **غرنوي** وورشة عمله ومشغله، لكنّ العطر الذي امتلكه، واستحوذه، وملأ كيانه، ثم بثه وأغرى الآخرين به، هو العطر الذي استخلصه من الفتيات اللاتي قتلهن. يقول الكاتب: "ودائماً كانت الضحايا في ذلك السنّ الذي تبدأ فيه الفتاة بالتحول إلى امرأة"(٤).

ماذا لو أنّ **غرنوي** لم يعمد إلى القتل؟! هل استطاع الحصول على ذلك العطر الذي أبهر البشرية، وغير موقفها حياله، ولماذا عمد إلى قتل المرأة دون سواها، وبعمر النضوج بالتحديد؟! أي العمر الذي تنتقل به الفتاة من الطفولة، إلى العمر الذي تصبح به في عداد النساء اللاتي يستطعن الإنجاب حتى أنه كان ينتظر بلوغهن حتى يقتلهن، أي في المرحلة التي تكون بها المرأة في أوج خصبها وجمالها.

يقول الكاتب: "ونظراً لوجود ثمرة هامة بمطال أنفه يحتاج قطافها إلى أكثر من عام من الانتظار، فقد توجه لا باندفاع فحسب، وإنما بتخطيط منظم نحو شحذ أسلحته، وتطوير تقنياته، واستكمال أدواته وطرائقه"(٥).

كلّ هذا التخطيط المسبق بانتظار استكمال الفتاة الثانية نضوجها لتصل إلى عمر البلوغ، هذه الفتاة (مشروع القتل).

فقد عمد البطل إلى قتل المرأة دون سواها لأنها ترمز إلى الطرف الأضعف، والأكثر سحقاً واستلاباً وقهراً، لأنها رمز الجمال المتنوع المرعب وفق تعريف الكاتب، ورمز العطاء الدائم الذي يشكل أساساً للدوام والرسوخ المكون لأرضية القوة والجبروت، إنها رمز الموت والحياة، والقوة والجاذبية، الإثارة، واللذة، لقد بنى **غرنوي** عطره/ روحه، سحر البرجوازية الصاعدة، وإغواءتها من أجساد البشر، وبوسائل غير شرعية، عن طريق القتل، وموت الضمير على اعتبار أن لا قيمة أخلاقية تحكم هذا العصر إلا القيم النفعية.

يقول الكاتب: "فعندما سئل عن دوافع القتل لم يقدم أي جواب مقنع، بل كان يكرر قوله بأنّه كان بحاجة للفتيات فقتلهن"(٦).

وقد أحسن الكاتب الاختيار حين جعل المرأة موضوع القتل، بما تمتلك من صفات ومن تأثير روحيّ، وخاصّة أن الكاتب يربط السيكيولوجي والنفسي، والعقلي بالمنظومة الأخلاقية، والفكرية للمجتمع البرجوازي.

فمهمة **غرنوي** تقديم المتعة والمرأة مصدرها، بسبب إدراكه لأهمية الجمال واللذة اللتين عبد منهما طريقه المنشود، حتى غدت هذه القيم هدفاً لكل إنسان غربي، الإنسان المتفوق، الإنسان الذي يشعر أنه الأصلح للحياة.

في دراسة للأخوين **جونكور** يتوضح موقع المرأة، وأهميتها في القرن الثامن عشر يقول الكاتب **هازار**: "لا جرم أن الدراسة تبرز في القرن الثامن عشر ذلك الطابع العام الثابت الجوهري، أو ذلك القانون الأسمى لمجتمع هو تاجه، وصورته، وسره، أي أن روح تلك الحقبة ومركز العالم فيها، والنقطة التي يصدر منها كل شيء، والقمة التي ينحدر منها كل شيء، والصورة التي منها يتخذ كل شيء نموذجه، هي المرأة"(٧).

وهذا يحيلنا إلى القول أنّ العطر، بوصفه روح البرجوازية التي لا تستحوذ ولا تتملك إلا كل ما هو فتي، كل ما هو بكر (بتول)، فهي السباقة إلى السيطرة على كل أرض لم تصل إليها قدم إنسان، إلى كل إنجاز لم تعرفه البشرية من قبل.

فكم تربع العرب في شبه الجزيرة العربية على النفط، ولم يعرفوا أن تحتهم يكمن ثراء الأرض، ألا يمكننا القول أن النفط العربي اكتشاف من اكتشافات البرجوازية؟! أليس مرهوناً بقواعدها، وأسسها وقوانينها ومؤسساتها؟! وهل تقلّ قارة أفريقيا أهمية من حيث كونها الأرض البكر البتول التي تنضح بالذهب والمعادن التي استحوذتها أكبر إمبراطوريات العالم (إنكلترا) الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس، لقد قامت حضارة الغرب على أشلاء البشرية، والغاية تبرّر الوسيلة وفق عرفهم.

وكأن البطل يقر قائلاً: لا يمكن لكم أن تعيشوا في ظل هذه النعمة دون أن تعمدوا إلى القتل، إلى الدمار، دمروا الآخرين، واستخلصوا ما يمد حياتكم ويبرر وجودكم.

فالعطر بإغرائه، وإغوائه، وإثارته، وبريقه خلاصة الموت والفناء لكل من لم يستطع إثبات وجوده، فالكاتب لم يكتف بعنوان العطر بل وازاه بعنوان آخر قصة قاتل، إذ أنّ العطر لا يكتمل إلاّ بالدمار أيّ بالقتل، فالعطر يساوي القتل في النصّ، من حيث أهميته في إرساء قواعد المجتمع الجديد. لقد أراد الكاتب من خلال شخصية البطل الحامل لمفهوم العنوان (العطر) أن يؤكد أنّ أي فنّ من الفنون، أو أي خلق جديد إنما دوافعه دوافع نفعيّة.

أما العطر فإنّه يتشكل من أركان عدة ــ الجمال، والقوة، والجاذبية، والإثارة، والتنوع، والدوام، وهو شذا البرجوازية، سحرها الطاغي إنه /روحها/.

ثانياً: مقاربة تاريخية للزمن الروائيّ:

يقدم الروائي **(زوسكيند)** من خلال هذه الرواية أدباً معاصراً ينير سبل حياة الغرب الحديثة، ومصيرها المستقبلي، ويبين بوقائع متشرذمة تطور الغرب التاريخي، بالوقت الذي يربط به الحاضر بالماضي من خلال توصيف الكنيسة، والعادات، والتقاليد الأوروبية في تلك المرحلة فيقول: "كان الأب تيرير يحارب بحزم لا هوادة فيه المعتقدات الغيبية المنتشرة بين العامة كالسحر وقراءة الورق، واستخدام الرقيات، والعين الحسود، وتحضير الأرواح، وشعوذات ليلة اكتمال القمر، وغيرها مما يمارسه العوام، وكان مدعاة لحزنه العميق هو أن يرى هذه العادات الوثنية مستمرة بعد مرور ألف عام على ترسيخ الديانة المسيحية"(٨).

كما أنه يركز على الجذور التاريخية لواقع الغرب، ومنطلقاته الفكرية الحديثة من خلال توصيف المناخ الاجتماعي والاقتصادي، والوسط العام الذي عاش فيه بطل الرواية **غرنوي** يقول الكاتب: "في العصر الذي نتحدث عنه هيمنت على المدن رائحة نتنة لا يمكن لإنسان من العصر الحديث أن يتصور كراهتها"(٩)، ويقول في موضع آخر، والكلام عن البطل: "ففي لحظة ترجله من العربة إلى الساحة المشمسة مضمخاً بالعطر الذي يجعل الناس يحبّونه، بالعطر الذي أمضى حياته كلها متعطشاً لامتلاكه"(١٠).

يؤكد الكاتب من خلال هذا التكرار في توصيفه للعطر وللرائحة على وجود مرحلتين متتابعتين متناقضتين من تاريخ أوروبا، الواقع الإقطاعي النتن بروائحه الكريهة، ونتانة قيمه، ومثله، ومؤسساته، وبين سحر البرجوازية الصاعدة وقيمها، لقد عد الكاتب بطل الرواية ابن حرام، وليداً يحمل دماء المخاض من الإقطاعية وندوبها، بأمراضها المتفسخة، أنجبته أم لم يبق مرض إلا وقد وصل إليها، وتحت طاولة السلخ (سلخ الأسماك) ساعدته الصدفة على ألاّ يكون مصيره كمصير سابقيه من الولادات، وبعيداً عن هذا الفساد، أراد أن يكون مصيره، ويقطع أيّ ارتباط يربطه بالماضي، أو عائق يحول دون تحقيق أهدافه، لقد أتى الحياة متحدياً، وقد حسم أمره ضد الحب ولصالح الحياة، ولولا هذا التحدي لما شممنا عطر العصر أو تبينا سماته، فالكاتب يقول في وصف البطل عندما ولد: "إن الصرخة التي أطلقها عقب ولادته من تحت طاولة السلخ، والتي دعا بها نفسه إلى الحياة، وأمه إلى المقصلة لم تكن صرخة غريزية بحثاً عن الشفقة والحب، بل كانت صرخة مدروسة بدقة"(١١).

هذا الوليد الذي سيحمل عطر العصر ليشكل وجوده طبقة تقوم على أنقاض عصر زائل، لم يكون بعد حضوره الكوني، طالما المرحلة ما تزال في

بداية عهدها. لقد رصد الكاتب في الجزء الأول من الرواية سمات العصر الزائل والمنهار بمعتقداته وهويته، والذي سيقوم على أنقاضه عصر جديد بتكوينه الثقافيّ، والاقتصاديّ والنفسيّ، يسعى فيه البطل الذي قطع انتماءه بالمرحلة السابقة، عندما كان مصيره يختلف عن مصير سابقيه من الولادات. فلقد نعت في أكثر من موضع من الرواية (بابن الحرام)، وهي المرحلة الفاصلة بين الإقطاعية الزائلة، والمرحلة المبشرة بالبرجوازية الصاعدة، متمثلة بطفولة البطل "إنه يلتهم كل شيء ابن الحرام هذا"(١٢).

غرنوي ابن الحرام هو الذي يمثل الفراغ التاريخي، والهوة بين سقوط الإقطاعية، وصعود البرجوازية. هو الرضيع الذي لا انتماء له طالما قطع صلته بأمه، التي تمثل الإقطاعية. بل دفع بها إلى الموت، وأتى الحياة متحدياً. لأننا لم نشهد في الرواية صراعاً طبقياً، بل شهدنا انتقالاً قسرياً متمثلاً بتحدي الرضيع للموت.

إذاً لم يحلل الكاتب بنية المجتمع الإقطاعي، ولم يصور سماته بل وصف فقط رائحته النتنة، وأراد أن يستبدله بنظام جديد، بنظام بديل يحمل سمات جديدة، لذلك أراد له التلاشي والزوال، وراح يبني عطره /عصره/ بانتظار الزمن الأفضل، صاعداً ومكوناً للبرجوازية الحديثة، فيقول الكاتب: "السادة الذين كانوا يعيشون خلف هذه الواجهات المتواضعة تفوح منهم رائحة الذهب والنفوذ رائحة ثراء هائل وأكيد"(١٣) بينما يصف البطل قائلاً: "كانت أكبر منطقة في العالم بمتناول أنفه مدينة باريس"(١٤).

البرجوازية الصاعدة:

تمثل فرنسا الواقع الذي تدور به أحداث الرواية، وبتقديري أن فرنسا عينة لكل الدول التي غدت لاحقاً دولاً استعمارية، أو الدول التي شهدت تطوراً تاريخياً وطبقياً متماثلاً، لأن الكاتب يرصد البنية التحتية الجديدة للبرجوازية الصاعدة، والقوة الصناعية، فيقول: "فقط منذ عقود قليلة، منذ اندفاع حمى التجديد، والإقبال على الأعمال دون رادع، وجنون التجريب، والتسلق نحو العظمة في كل مكان، وفي كافة المجالات، ما حاجة الإنسان إلى كل هذه الشوارع الجديدة، ما جدوى أن تسرع كالمجنون في عبور الأطلسي لتصل أمريكا في ظرف شهر"(١٥).

كما يصور هجوم الروح التجارية من خلال تنافس العطارين، ورغبتهم في إرضاء ماركيزات فرنسا، وأسيادها أصحاب الثراء والمال، وفي النهاية لإرضاء ذواتهم كأصحاب شهرة وثراء، في مرحلة النظام البرجوازي الكائن في طور التشكل.

يقول الكاتب والكلام عن العطار بالديني: "وكان لدى بالديني مشروع حمله بين خبياته كالمرأة الحبلى، حلم بعطر صاحب الجلالة (الملك) معبأ في قارورة منقوشة ومذهبة بأناقة بالغة، يحمل أسفلها اسم **جوزيبه بالديني** عطاراً محفوراً اسم الملك واسمه هو على القارورة نفسها"(١٦).

إن متجر العطر الذي بحوزة بالديني، متجر تفوح منه روائح العطور والنباتات، التي تحمل مخيلته إلى فضاء أرحب عندما يتخيل وقع عطر الملك، كاسم العطر الذي يحلم بصنعه على الملك، أو حالة فرنسا وهي تلهج باسمه لأنه عد نفسه واحداً من العباقرة العطارين، بينما **غرنوي** العبقري لم ينضح بعد بما فيه من عطر لأن الفضاء الذي سيعرف عطره أوسع وأرحب وربما يشمل العالم.

يدمج الكاتب الدلالي بالواقعي والطبيعي بالغرائبي، والمعقد بالبسيط فعندما يصور الواقع الاقتصادي للعصر الجديد فإنه يبين اختلال توازن السوق وتأثره بروح التنافس، فيقول: "ومع كل عطر جديد من عطور بيلسييه كان توازن السوق يختل"(١٧).

والجدير بالذكر أنّ الكاتب لم يصور الرعاية التي تلقاها البطل بوصفه عبقريّاً من قبل مؤسسة أو من قبل أصحاب الثراء والنفوذ، ولكن من خلال روح التنافس بين العطار بالديني والعطار **بيلسييه**، هذه الروح دفعت بالديني لإعطاء البطل **غرنوي** فرصة العمل في متجره، رغم ما لقي من إجحاف، وربما أصبحت رعاية العبقرية نهجاً أيديولوجياً، وسمة من سمات المجتمع الغربي، لأن العبقرية شريكة في السوق البرجوازية، والاقتصاد الصناعي حتى أنها غزت كل أشكال الحياة، وبسبب ذلك لقيت العناية والرعاية الفائقة، وكانت سبباً في نهوض العالم الغربي وسطوته.

لقد منح **العطار بالديني** البطل **غرنوي** فرصة التجريب، لأن هاجسه انحصر في تحدي منافسه **بيلسييه**، الذي أغرق ماركيزات فرنسا بعطره، وغدا عطره حديث الساعة، فالعصر الصاعد عصر التجريب والتنقيب والبحث، ومنفعة بالديني تكمن في إعطاء البطل **(غرنوي)** فرصة التجريب، مع أن البطل وسيط الحضارة الجديدة، حسم هذا التنافس لصالح العطار بالديني. يقول لوك في توصيفه لتاريخ أوروبا خلال هذه المرحلة: "كل الأفكار تأتي عن طريق التجربة"(١٨).

كما تتبين من خلال تصعيد الأحداث معتقدات العصر الصاعد، وقدرة الأفكار على التأثير بالإنسان بشكل قوي، أو تغيير قوامه الروحي، ومنظوره الاجتماعي والسياسي والثقافي. يقول الكاتب: "إن تعاسة الإنسان تنتج عن كونه لا يريد أن يقبع ساكناً في غرفته، وهم يزعمون أنّ في كأس الماء حيوانات متناهية في الدقة، وليس عقوبة ربانية، وأن الرب لم

يخلق العالم في سبعة أيام، وإنّما هي خلال ملايين السنين، هذا إن كان هو الذي فعلها حقاً"(١٩).

ويقول **هازار**: "كان كل فرد سواء أكان من القراء، أو من المؤلفين مشغوفاً بمعرفة ما إذا كان هناك إله لكي يعتني بنفسه أو لم يكن هناك إله، ولا نفس خالدة يجب أن يعتني بها"(٢٠).

هكذا بدأ التشكيك بالمفاهيم القديمة، والمعتقدات السائدة مع نمو الطبقة الحديثة، وتصاعدها، ويؤكد الكاتب هذه الشكوك عندما صدر حكم الإعدام بحق البطل، فقد حضر إلى الزنزانة كاهن ليسمع منه اعترافه بخطاياه، لكنه خرج بعد ربع ساعة على عقبيه دون أن ينجز مهمته، وقال: "إنه عندما ذكر اسم الرب أمام المحكوم نظر إليه دون فهم، وكأنه يسمع به لأول مرة في حياته، ثم تمدد على سرير الزنزانة، وغفا من فوره.

لقد استغنى النظام الجديد عن الرب الكلي القدرة وفق تعبير الكاتب.

ولا بدّ من التذكير أنه تمّ إعدام والدة **غرنوي** بسبب أنها امرأة زانية وقاتلة أطفال، لأن التقاليد والأعراف حينذاك تقتضي ذلك، ولكن حين سيق **غرنوي** إلى ساحة الإعدام، وبثّ عطره فيها، أثار الحضور، فزنوا على مرأى من الكهنة والقساوسة، ولم يظهر هؤلاء موقفاً يذكر، كذلك كان موقف آهالي الضحايا اللاتي قتلهنّ **(غرنوي)** بل على العكس، فلقد أصبح هذا الأخير موضع تقديسهم وتمجيدهم شأنهم في ذلك شأن العامة من الناس. لقد أفرغ **غرنوي** الآخرين من قناعاتهم، واستلبهم فكريّاً وعقائديّاً، وحتى سلوكيّاً، ثم وجّه سلوكهم عن طريق إثارتهم بعطره، ولا يقلُّ موقف الكنيسة أهمية عن موقف الناس، وكأن الكاتب أراد أن يدلل على بدء تنحي الكنيسة كهيئة دينية، وتوصيف الظروف التي هيأت لانفصال الدين عن الدولة، هذه الهيئات قبلت بالانخراط بالمجتمع الجديد، ولو بأدنى الأدوار بعد أن تضافرت وتآمرت على إعدام البطل رمز البرجوازية والحامل لروحها. مع أننا لم نشهد في الرواية هذا الصراع، إنما عبر عنه الكاتب، من خلال قوة العطر وسيطرته وقدرة إغوائه، والذي كان سلاح البرجوازية التي غلبت الإقطاعية الآيلة إلى الزوال والاضمحلال.

لقد وطد **غرنوي** أركان عطره، فتبلور، وغدا قوة اجتماعية، وثقلاً أيديولوجياً في متناول الواقع، فهل هذا هو الزمن الأفضل الذي أراده البطل؟!، وهل حان الوقت لقلب الواقع، وتغيير منظوره، وهدم مرتكزات وجوده؟! فالكاتب يقول: "والطفل **غرنوي** كان مثل هذه القرادة، فقد عاش متكيساً على نفسه بانتظار الزمن الأفضل، لم يقدم للعالم من ذاته سوى غائطه، ولا بسمة، ولا صرخة، ولا التماعة عين، ولا حتى رائحته"(٢١).

لقد كان لعطر **غرنوي** دور فعال في تكوين الزمن الأفضل، لأنه واحد من العباقرة وسطاء القرن الثامن عشر، إلى العلم والتكنولوجيا، والتفجر المعرفي. فبالرغم من التحدي الذي يتمتع به، لكنه تكتم على كل شيء، منتظراً الفرصة المناسبة، وراح ينمو صانعاً عطره الذي يجمعه ويصنفه، ثم يعيد تركيبه لينفثه في اللحظة المناسبة.

تؤكد الرواية على نمطين اجتماعيين هما: الإباحية والوجودية، فلتحقيق الأهداف التي سيطرت على كيانه وعبقريته، أمام ضرورة إثبات وجوده راح يرتكب إثماً إثر إثم، وخطيئة إثر خطيئة (قتل الفتيات) بسبب دوافع المنفعة العميقة الجموحة، وصراعه على بث روحه /عطره/ ليس فقط لتأسيس أيديولوجيا أرادها، بل لإثبات عبقريته التي ساهمت في تكوين ليبرالية البرجوازية.

لقد غدا الواقع بظروفه تلك، تربة خصبة لأغراضه، إذ لم يتبلور هذا العصر (العصر الجديد)، ولم يعبد طريقه إلا عندما بدأ الدمار (قصة القتل) فمقتل أول فتاة واستحواذ عطرها، بنى سبل العصر الجديد، اختزنه **غرنوي** في الذاكرة ليكون شذا عصر قادم، فيقول الكاتب: "فقد أغلق عينيه وهو يخنقها، إذ لم يكن ثمة ما يقلقه سوى فقدان ولو ذرة واحدة من شذاها"(٢٢).

تمارس هذه الطبقة التدمير لتغتصب إمكانيات الإنسان ولتبني فكرها، وأمجادها، ووجودها. هذه الطبقة المستثمرة لكل شيء، الساحقة والمدمرة لمكونات الإنسان، من أجل الوصول إلى وجوده المادي، فثقافة هذا العصر وإبداعاته مستمدة من الفرد وللفرد، دون الاكتراث بروحه وإنسانيته.

ثالثاً: تطور شخصية البطل وأثرها في النص:

لقد بنى الكاتب شخصية البطل بناءً هادئاً ومتوازياً، من عمر الطفولة إلى الفتوة إلى الشباب، حيث بناها فيزيائياً (جسدياً) ونفسياً وسلوكياً، واستطاع أن يتابع تطور هذه البنية عبر نموها الذاتي، ومن خلال علاقتها بالمحيط.

لقد وفق الكاتب في رصد انفعالات البطل عبر تطور حاسة الشم، وأثر هذا التطور في رسم حركة البطل وسلوكه، وأثر ذلك أيضاً على حركة الأحداث وصيرورتها، وتطور النص واتجاهاته.

غرنوي البطل هو الشخصية الرئيسية في الرواية، لأنها امتدت على معظم مساحة المتن، كما أنها محور النص، وجوهره، وهي العمود الفقري للرواية، وهي الشخصية التي استمدت بطولتها ليس لسمات إيجابية (القوة ـ الحكمة ـ النبوة ـ الفروسيّة)

بل لسمات خاصة لم نشهد ما يماثلها في الرواية العالمية. إنها عبقرية الأنف بل حاسة الشم فقط.

عبقرية **غرنوي**:

إن لشخصية البطل **غرنوي** سمات انفعالية، وتكوينية خاصة، استمدت خصوصيتها من طبيعة المجتمع الفرنسي، الذي تدور فيه أحداث الرواية، تناولها الكاتب من طفولتها، وحتى مرحلة الفتوة والنضج. وهي الحاملة لموضوع الرواية والمترعة بسمات العصر، والمتحركة في محور الرواية لتشكل، وتكون هويتها بما ينفثه البطل ويبثه فيها من عطر /من روح/ وبما يمتلكه من سمات خاصة كعبقري.

يقول الكاتب: "وإذا كان اسمه قد طواه النسيان على نقيض أسماء نوابغ أوغاد آخرين مثل **دوساد، سان جوست، فوشيه، بونابرت** وغيرهم، فذلك بالتأكيد ليس نتيجة أن **غرنوي** بمقارنته مع هؤلاء الرجال المريبين الأكثر شهرة، يقل عنهم تعالياً واحتقاراً للبشرية ولا أخلاقية، وباختصار كفراً، وإنما لأن عبقريته وطموحه قد انحصرا في ميدان لا يخلف وراءه أثراً في التاريخ، أي في ملكوت الروائح الزائل"(٢٣).

لقد أسقط الكاتب اسم العبقري **غرنوي** من بين أسماء العباقرة، لأن هذه الشخصية هلامية مركبة من ناحية، ومتطورة ونامية من ناحية أخرى، ولأن التاريخ لم يأت على ذكر اسمه بين عباقرة العالم، ذلك أن إنجازه العبقري لا أثر له، فهو الحامل لروح المرحلة التي عاش فيها هؤلاء العباقرة الذين جاء الكاتب على ذكرهم والتي ربما تؤول أيضاً إلى الزوال كرائحة العطر التي لابد أن تزول، إنها مرحلة كأي مرحلة محكومة بالزوال.

ــ ولا ريب أن لكل مجتمع عباقرته، لكن **غرنوي** أعطى هؤلاء العباقرة الذين ذكرهم الكاتب فرصة الخلود، والوجود، والحضور، بل نصبهم أسياداً لعصرهم، عندما صنع لهم التاريخ الملائم لدوامهم، وبقاء نتاجهم وشهرتهم، ودفع به إلى الأمام، أضف إلى ذلك أنه بث فيه الحياة، وأعطاه قوام الروح عندما وطد مرتكزاته، وقيمه، وأسسه.

وصف الكاتب البطل بالعبقري قائلاً: "في القرن الثامن عشر عاش في فرنسا رجل ينتمي إلى أكثر كائنات تلك الحقبة نبوغاً وشناعة"(٢٤).

والعبقرية هي قوة عقلية غاية في الندرة، فالبطل لا يملك موهبة من المواهب التي نعرفها، بل هو عبقري، ومن سمات العبقرية التقدم المتسارع في النطق، والاكتساب السريع للغة، لكننا نلحظ أن **غرنوي** بقي يعاني الكثير في نطق بعض الكلمات، وخاصة تلك التي تدل على مادة لا رائحة لها. أي أن قاموسه خلا من المفردات المجردة مثل "الضمير ــ القانون ــ الرب ــ السعادة ــ التواضع ـ الامتنان ـ المسؤولية" وغالباً ما يستخدمها بصورة معكوسة وفق تعبير الكاتب، فيقول: "تعلم **غرنوي** الكلام لكنه بقي يعاني الكثير من الكلمات التي تدل على مادة لا رائحة لها، وخاصة ما ينتمي منها إلى حقل الفلسفة والأخلاق"(٢٥).

هذه السمات لبطل هو روح الطبقة، ووسيطها ذات دلالة على أهمية المادة، أي تمجيد كل ما هو مادي، كل ما هو محسوس وملموس، وإسقاط كل ما هو فلسفي، وأخلاقي، لذلك لا يمكن لمفردات الأخلاق والفلسفة أن تدرج في قاموس هذه الطبقة، فلغة العصر لا تحتمل مفردات الشجون والعواطف، لأنها تغتصب مكونات أنسنة البشر لصالح وجودها، وإرساء دعائمها، لقد تخطى **غرنوي** المبادئ والأخلاق بل إنه ازدراها، ويؤكد الكاتب ذلك حين ذكر اسم الرب أمام البطل عندما صدر حكم الإعدام بحقه حيث لقائه مع الكاهن.

هذه الشخصية ارتبط كفاحها من أجل البقاء بالذل، لكنها لم تتحسس هذه القيمة السلبية، وإنما تتجاهلها، وتركز على هدفها الأسمى /العطر/.

كان هم البطل منصباً على الأشياء المركزة الراسخة، المتولدة، لا الأشياء المتفجرة، وفق وصف الكاتب، فالأشياء الزائلة الرائحة لا تعنيه مثل روائح الألعاب النارية التي تبهر وتبرق ثم تنفجر، وتخلف وراءها روائح دون مصادر، ببساطة إن الأشياء الصغيرة القليلة الديمومة لا تعنيه لأن ذلك يتعارض مع هوية المجتمع، مع روح الطبقة التي تقوم على ركن الرسوخ والثبات والديمومة.

كرر الكاتب في أكثر من موضع أن **غرنوي** جشع ووغد بل قدمه في بداية الرواية على أنه واحد من أوغاد الأرستقراطية، وعباقرتها، ولكن البطل يختلف عنهم بأمرين:

أولاً: إنه كان كتيم الرائحة، ففي طفولته لم تصدر عنه أي رائحة، وهذا ما أخاف الأب تيرير والمرضعة الأولى، ولحسن حظه أن المرضعة الثانية كانت قد فقدت حاسة الشم، لقد وصل الأمر بالعبقري للاحتفاظ برائحته حتى في لحظات احتضاره، وأثناء مرضه، لم يكن جلده ينز إلا القيح، ولعله من الطبيعي ألا يكون ذا رائحة لأنه الحامل لهوية العصر الجديد، ولن يفرط بها قبل نضوجها وقبل أن يدخل في صلب المجتمع، حينها ستفوح منه رائحة معينة ذات ماهية خاصة سبق وبينا دلالتها. فالكاتب يقول: "أول ما استيقظ منه كان أنفه الضئيل الذي اشرأب متشمماً ما حوله"(٢٦).

ثانياً: يختلف **غرنوي** عن بقية العباقرة أنه لم يكن انتقائياً بل طماعاً وجشعاً، فالروائح التي تصل لأنفه يمتلكها جميعها، ويحفظها بالذاكرة لصالح عطره ومنفعة عصره.

إن في اعتماد الكاتب على استخدام البطل لحاسة الشم دلالة على الجشع، فالبطل يتقصى احتياجاته وأغراضه بأنفه أما جشعه فقد كان منصباً على عالم الروائح وفق تعبير الكاتب.

فحاسة الشم سمة أساسية من سمات البطل، وطبع من طباعه الذي نما بنموه، وبقدر ما هي سمة راقية عند الإنسان، بقدر ما هي حاسة غريزية (حيوانية) عند الكائنات الأخرى. وهي أكثر نشاطاً وفاعلية عند الحيوان منها عند الإنسان، لكن الكاتب جعلها سمة وحاسة فعالة ونشيطة عند البطل، بل تكاد تكون البطل ذاته، وهي وسيلة البطل في تعامله مع محيطه، وهي الوجه الآخر للشخصية من حيث هي شخصية غرائبية، وهذا يؤكد الطابع اللاإنساني للشخصية، أو البدائي في سلوكها الغريزي.

ومن هنا لا نستغرب تناقض الغرب وازدواجيته على اعتبار أن عطر البطل المشغول عليه من قبل هذه الحاسة يكون مرحلة البرجوازية.

فقد كان البطل يشعر بالمرارة، إذا ما اكتشف أن هناك الكثير من النباتات، التي لا يمكن تقطيرها حتى تنضح بعطرها، فقد كان يعتصر الأشياء حتى آخر أنفاسها، لامتلاكها واستحوذها، ولا يريد أن يضحي ولو بذرة واحدة من عطره، ولم يكن يتمتع إلا بالروائح التي استحوذها من القتل. بالتالي فالبطل لا يريد أن يبني مثلاً عليا، وإنما يؤمن بأهمية رغبات الإنسان ودوافعه، وتلبيتها بأية وسيلة كانت، وهو يريد في النهاية مقاومة كل القوى المعادية لوجوده بما في ذلك المثل.

نضيف إلى ذلك سرعته في التكيف والمجازفة والغموض والمراءاة والزيف، كما أنه يعي عبقريته، فينغمس بها ويتلذذ بذاتية ووحدانية مطلقة، حتى في أشد المواقف انفعالاً، عدا عن إحساسه بأنه خلاق مبدع، لقد ربط الكاتب **زوسكيند** بين الشخصية الواقعية والشخصية الخارقة التي تصارع لإثبات وجودها، هذه السمات في الشخصية الواحدة ليست تعارضاً أو تناقضاً، بل رسمها الكاتب على أساس إيمانه بمبدأ التضاد بالروابط العضوية العميقة للشخص المبدع، وما تحمله تعقيدات شخصية البطل يكشف تعقيدات الحياة، عالم الإنسان الغربي الداخلي، فهو العالي والسامي والخسيس والدنيء بوسائله وأدواته وسبله إلى العيش الكريم.

كان البطل **(غرنوي)** ككل عباقرة العالم يهتدي بما في نفسه من بواعث إبداعية وخاصة عندما اكتشف ملكوت عطره الكامن في حاسة الشم يقول الكاتب: "إن النشاط الإبداعي للعبقري **غرنوي** كان يتفاعل في دخيلته دون أن يتمكن من معرفة ذلك سواه"(٢٧).

كما أنه لم يثبت حضوره مصارعاً المجتمع، بل عمل بصمت وصبر ويقظة، وبقرارات مستقلة، ولم تكن شخصيته ملتصقة بالناس، أو كان يتعاطى بشؤونهم.

يقول الكاتب: "كان يشعر بأن الهدف من اليقظة ليس القيام بهذه الأعمال الضرورية بين الآونة والأخرى بل كان لليقظة مغزاها الخاص"(٢٨).

ويقول أيضاً: "كان يحب الانتظار، وقد أحبه مع الأربع والعشرين فتاة الأخريات إذ لم يكن انتظاراً فارغاً ممتداً بلا معنى، ولا انتظاراً متشوقاً متلهفاً بل انتظاراً ذا مغزى أي أنه انتظار فعال"(٢٩).

ومن سماته إتقان الأشياء، والاعتماد على التجريب، والمهارة، وهو مؤشر على أنه ابن بيئته الجديدة، ابن القرن الثامن عشر الذي يعتمد في معرفته على التجربة، إذ أن التجربة أقصر طريق إلى المعرفة حسب زعمهم. فالمؤشرات التاريخية لبدايات هذا العصر تشير إلى أن الاعتماد المطلق في تبني العلوم يقوم على التجربة المراقبة بالحواس، فقد أولى هذا العصر الأهمية القصوى للنتائج التي توصلوا إليها من خلال حواسهم **(بيركلي ـ جون لوك ـ هيوم)**.

يقول **بيرلين**: "كما أن هذا التقدم جعل الأفكار الفلسفية للعصور الوسطى وحتى عصر النهضة تبدو لنا بعيدة وخيالية، وتكاد تكون غير مفهومة، إن تطبيق الأساليب واللغة الرياضية على الخواص القابلة للقياس التي تكشف عنها الحواس أصبح الطريقة الوحيدة للكشف والقياس"(٣٠).

ومن هنا فإن الكاتب يقارب بين شخصية البطل، وسمات العصر عندما جعل عبقريته تكمن في حاسة الشم وحدها لا غير وكحاسة تقود **غرنوي** إلى المعرفة.

لقد نفث **غرنوي** عند نزوله من العربة التي أقلته إلى ساحة الإعدام، عطره الذي أمضى سنين يعمل على امتلاكه واستحواذه فأذهل به الحضور، وغير موقفهم اتجاهه، فاستمال نفوسهم، وأهواءهم، وغير اعتقادهم لصالح أيديولوجيته الجديدة فبدلاً من أن يكون محكوماً صار حاكماً، وبدلاً من أن يكون متنحياً بات سائداً.

يقول الكاتب: "ثم حدثت معجزة، فقد جرى الأمر كالتالي بين لحظة وأخرى امتلأت نفوس عشرات آلاف في الساحة، وما حولها بإيمان لا يتزعزع بأن هذا الرجل الضئيل، ذو البزة الزرقاء والذي ترجل لتوه من العربة، لا يمكن أن يكون قاتلاً، هو نفسه الذي كانوا قبل دقيقة واحدة متعطشين لإعدامه"(٣١).

لقد غدا **غرنوي** نموذج الأخلاق والمبادئ والأيديولوجيا السائدة، فغرنوي هو العامل اللاأخلاقي في تطور الغرب.

يقول الكاتب **هازار**: "إن خصائص العقل الأقوى والذكاء الأوضح والفهم الأثبت أن تسود"(٣٢) لقد أخفق **غرنوي** في أن يكون أخلاقياً، مثلما أخفقت العلوم التجريبية في هذا الأمر، وجعلنا نجاري إخفاقه عندما لوح لنا بعطره، فأغرانا، وأثارنا، **غرنوي** الذي لم يكن متحمساً أو قلقاً إزاء أي شيء في الحياة سوى لعطره.

وخلاصة القول أن شخصية البطل شخصية مركبة، جسدها بيولوجياً. أما عقلها وسلوكها غرائبياً (ميتافيزيقياً)، وهذا لا ينفي الطابع الرغبوي الغريزي الموجه للشخصية والذي هو الأنف/ حاسة الشم/.

غرنوي خلاصة عباقرة البرجوازية، وإبداعيتها المطلقة، حريتها الاقتصادية (دعه يعبر، دعه يمر) حريتها السياسية، مجدها الذي يقوم على أنقاض البشرية، **غرنوي** الذي عزز منطق القوة والسطو، الذي يقدم على القوانين المدنية والمبادئ الإنسانية.

عزلة غرنوي

يبدأ الجزء الثاني من الرواية بوصول البطل إلى جبل الوحدة (قمة بركان بلومب دوكانتال) هذا المكان الذي عجز أشرس المجرمين عن الوصول إليه، عاش به **غرنوي** سنوات بوحدة وعزلة كبيرتين، يقول الكاتب: "لم يبرح **غرنوي** كهفه إلى الخارج إلا ليلعق الماء، ولكي يصطاد السحالي والأفاعي، وكان يسهل عليه ذلك ليلاً، لأنها كانت تختبئ تحت الأحجار، أو في جحور صغيرة فيكشفها بأنفه"(٣٣).

فغرنوي صانع عطر الإثارة والجاذبية، هو ذاته الذي يلتهم السحالي، ويلعق الماء، فهل الكهف حامل لدلالة النكوص الإنساني بحركته التراجعية إلى بدء الإنسان المتوحش والفردي. فالعزلة والوحدة والفردية من صفات الإنسان البرجوازي لأن الفرد في هذه الطبقة يعيش بعزلة ترفعه أخلاقياتها إلى الانطواء والاغتراب، أما اصطياد **غرنوي** للسحالي والديدان، إنما هو رمز لتوحش الفرد البرجوازي من أجل استمراره في الحياة، ولكن بآليات جديدة، فالإنسان البدائي الأول يبحث عن أي شيء يتقوته طمعاً بالبقاء فقط، لكن إنسان الطبقة الجديدة يماثله نمطياً لأن الجشع خياره الوحيد من أجل البقاء في عصر يحمل هذه السمات.

ففي نمو هذه الطبقة، وتصاعد وتوسع مركزيتها، وسيطرتها تعيد الإنسان في تمحوره حول ذاته إلى هذا التوحش الذي هو نقيض الأنسنة وليدة التوجه الجماعي، وهذا ما نلمسه من قلق الإنسان المعاصر الذي يعيش الخواء الروحي، والعصاب الذي يجعله يجنح إلى التعويض والنكوص في ردود أفعاله.

وفي جبل الوحدة نظم **غرنوي** عالمه، استقطب روائح الأرض، فالكاتب يقول: "فمحيطه كان ملكوته، ملكوت **غرنوي** الفريد من نوعه، هو المهيمن، وهو القادر بمشيئته أن يدمره، ويعيد خلقه، وأن يوسعه، وأن يحميه بسيف لهيبه من أي دخيل، لا سلطة هنا سوى لعالمه، لإرادة **غرنوي** العظيم، الرائع، الفريد"(٣٤).

إن مغريات البرجوازية، وإثاراتها تعمي الأبصار عن زيف تبوئها للعالم، فسبات **غرنوي** الذي عاشه في الكهف لمدة سبع سنوات، ممهداً لانطلاقة عارمة تأسر الأرض، وتجذب البشرية، فيسيطر ويسود، وربما في وحدته تلك، وإحساسه الغامر بالسيطرة على الكون إشارة إلى مركزية القطب الواحد والمراقبة من الأعلى.

يقول **رومان رولان**: "العزلة مسوغة عندما تشحذ نفس الإنسان، وتحدد قواه من أجل العودة إلى الفعل"(٣٥). لذلك عاد **غرنوي** إلى الحياة بعد هذه العزلة التي دامت سبع سنوات لممارسة القتل الهادف والمدروس ليكون البداية لانطلاقة عارمة توطد وجوده وأركانه. "ربما للرقم سبعة دلالته عند الكاتب حيث يعد مقدساً في تاريخ التراث الإنسان حيث خلق الله الكون بسبعة أيام، وهناك سبع سماوات".

الخاتمة:

تخلى البطل عن عطره عندما اكتشف أنه ما يزال غير قادر على شم نفسه، وأن عبقريته لم تحقق له الحب والمتعة والإثارة مثلما حققت للآخرين، حينها سكب ما تبقى من عطره على نفسه فوقع فريسة المجتمع الذي صنعه وروضه وفق مشيئته، وأباح فيه الاستحواذ والتملك بإتقان وبشتى الوسائل فإذا به الفريسة الأولى، لأنه بأذخ الرائحة، مترفهاً، بعد أن سلم أدواته وأشاع ثقافته ومبادئه، فهذا المجتمع الذي وسع سيطرته واستهلاكه وأسرف في الترف انمحت معالم وجوده المادي والروحي حتى نقطة انطلاقه المتمثلة بالبطل وسيط الحضارة، وصانع عطرها.

يقول الكاتب: "عشرون إلى ثلاثين شخصاً شكلوا حلقة من حوله آخذين بتضييقها شيئاً فشيئاً، فبدؤوا يضغطون، ويتدافعون، ويتزاحمون، وكل منهم يحاول أن يكون الأقرب إلى المركز، فهجموا على الملاك، وانقضوا عليه، ورموه أرضاً، وخلال

دقائق كان قد تمزق إلى ثلاثين قطعة، خطف كل فرد من الجماعة إحداها، وقد ملأه الجشع ليلتهمها"(٣٦).

ربما أراد الكاتب من هذه النهاية للبطل حامل موضوع الرواية أن يلفت النظر إلى مؤشرات انهيار البرجوازية التي أسرف صانعوها بالاستهلاك وأباحوا فيها التملك والاستحواذ حتى آلت إلى الإفلاس، وربما إلى الانهيار والهلاك، فالمجتمعات البرجوازية تحمل نواة دمارها، فقد تلاشى **غرنوي** وتلاشى عطره، فالكاتب يقول: "العطر يعيش مع الزمن فله مراحل شبابه، ونضجه وشيخوخته"(٣٧).

وأخيراً يمكننا القول أن هذه الرواية رصدت الواقع المعاصر، وربما تعيش أبعد من حدود العصر الذي أراد الكاتب الحديث عنه.

المراجع والمصادر:

١ـ **باتريك، روسكيند** ـ رواية العطر ـ ترجمة **نبيل الحفار** ـ دار المدى للثقافة والنشر ـ الطبعة الرابعة ـ ٢٠٠٧.

٢ـ **م. خرابتشنكو** ـ الإبداع الفني والواقع الإنساني ـ ترجمة **شوكت يوسف** ـ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق ـ ١٩٨٣.

٣ـ **بول هازار** ـ الفكر الأوروبي في القرن الثامن عشر ـ ترجمة **د. محمد غلاب** ـ مراجعة **د. إبراهيم بيومي مدكور** ـ دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ش.م.م ـ الطبقة الثانية ١٩٨٥.

٤ـ **إيسايا بيرلين** ـ عصر التنوير فلاسفة القرن الثامن عشر ـ ترجمة **د. فؤاد شعبان** مراجعة **ناظم الطحان** ـ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق ـ ١٩٨٠.

الهوامش:

١ـ العطر ص ٦.
٢ـ العطر ص ١٠٣.
٣ـ العطر ـ ص ١٧٧.
٤ـ العطر ص ٢٢٥.
٥ـ العطر ص ٢١٠.
٦ـ العطر ص ٢٥٩.
٧ـ الفكر الأوروبي ـ القسم الثاني، ص ٣٢٧ ـ ٣٢٨.
٨ـ العطر ـ ص ٢٠.
٩ـ العطر ـ ص ٥.
١٠ـ العطر ـ ص ٢٢٦.
١١ـ العطر ـ ص ٢٨.
١٢ـ العطر ـ ص ١٦.
١٣ـ العطر ـ ص ١٩٣.
١٤ـ العطر ـ ص ٤٢.
١٥ـ العطر ـ ص ٦٩.
١٦ـ العطر ـ ص ١٢٠.
١٧ـ العطر ـ ص ٦٥.
١٨ـ عصر التنوير ـ ص ٤٩.
١٩ـ العطر ـ ص ٧٠.
٢٠ـ الفكر الأوروبي ـ ص ٦٠.
٢١ـ العطر ـ ص ٣٠.
٢٢ـ العطر ص ٥٤.
٢٣ـ العطر ـ ص ٧.
٢٤ـ العطر ـ ص ٥.
٢٥ـ العطر ص ٢٧.
٢٦ـ العطر ص ١٩.
٢٧ـ العطر ص ٣٥.
٢٨ـ العطر ص ٢٤٨.
٢٩ـ العطر ص ٢٤٨.
٣٠ـ عصر التنوير ص ١٠.
٣١ـ العطر ص ٢٩٧.
٣٢ ـ الفكر الأوروبي ص ٦٤.
٢٣ ـ العطر ص ١١٨.
٣٤ـ العطر ص ١٤٦.
٣٥ـ الإبداع الفني والواقع الإنساني ص ٣٩.
٣٦ـ العطر ص ٢٨٦ ـ ٢٨٧.
٣٧ـ العطر ص ٧٦.

q q

الخــلاص عــن طريــق الحــرب في
(سعادة بالية) لغابرييل روا

q جينا سلطان *

تلـتقط الأديبــة الكنديــة غابرييــل روا فــي روايتهــا "سـعادة باليــة"، برهافــة انطباعيــة مميزة، نبض حركة الفقر وتواترها في صفحات الحيــاة المدنيــة، وكيــف ترسـم تلـك الحركــة منحنيــات البــؤس والشــقاء فــي الســجلات الإنسـانية، وتبرز بدقـة حاسمة الدبيب الخافت الذي يقارب الديمت لتلك الآلية العديمة الرحمة التــي ينتــزع عبرهــا الفقــر أجمـل المشــاعر والانفعـالات العفويـة مقلصـاً التعـاطف الأسـري إلى حدوده الدنيا.

تحمل الرواية الطابع الكلاسيكي الذي يطلق عليه الأديب الألماني هرمان هيسـه نمط النمو، فالشخصـيات تتـدرج فـي المكتسـبات المعرفيـة والخبـرات الحياتيـة وصـولاً إلـى النــ ـج الفعلـي الـذي يتـوج مسـيرتها العمليـة ويعنـون صـفتها الاجتماعية.

تعود أحداث الروايـة إلـى البدايات الأولـى للحرب العالمية الثانية، وانعكاساتها على مدينـة مونتريـال الكنديـة وتحديداً فـي حـي سـان هنـري الفقيـر، وتـدور فـي فلـك المـرأة المقهـورة التـي اسـتوعبت فطريـاً معانــاة مثيلاتهــا مـن النســاء الفقيرات في العالم،

فحضــنت بــين جوانحهــا رســائل الالتمــاس الصادرة عنهن واستقبلت موجات التعاطف منهن، وتركـت السـؤال الـذي تخمـره الكاتبـة فـي أتـون روايتها معلقاً حول مصير وريثتها ومقدرتها علـى الإفلات من مصير الشقاء وما هو الثمن.

اختـارت "روا" لبطلتها الأساسية اسم **فلورنتين**، ودفعتهـا نحـو أقصـى الطموحـات مـن خـلال تعلقهـا بالشاب **جان ليفيك** الذي منح آمالهـا العريضـة تعبيـراً حاداً ومعذباً بعد أن استغرقها الانتظار القلق لتغيير

* باحثة من سورية.

حاسم في نطاق الحياة السريعة والفقيرة التي تجتازها كنادلة في مطعم للفقراء.

كان جان لفيك مختلفاً للغاية عن الذين كانت تلمحهم خلال مفاجآت حياتها المضطربة والفارغة، فهي لم تقابل رجلاً يحمل كل علامات النجاح مثله، مما جعلها تحدس الشقاء المرعب وأفكار المرارة والرفض في داخلها وتتذكر سنوات البطالة التي استطاعت وحدها أن تجلب في غضونها بعض النقود إلى البيت، وعمل والدتها قبلاً في الخياطة وخدمة المنازل عندما كانت طفلة.

دخلت **فلورنتين** رهاناً شخصياً مع القدر حول شقائها الموروث، وأطلقت الحرب بالتزامن معها شعاراتها الموافقة عن الوطنية والعدالة الاجتماعية وتوزيع الثروات، مما زرع الانقسامات ودفع الطاقات نحو المآل الغامض.

فجان ليفيك فكّر في الحرب بإحساس فرح خفي باعتبارها الواقعة التي ستوفر العمل لجميع قدراته الجاهزة للاستعمال، أي فرصة مواتية للارتقاء السريع، بينما وجد فيها صديقه **إيمانويل** فرصة مناسبة لتسديد الحساب وتدمير سلطة المال وإعطاء الأولوية للثروة التي هي العمل، وبين التوجهين بقي إغراء القتال فرصة بعضهم الوحيدة كي يصير رجلاً.

اشترك **جان** مع **فلورنتين** في الشقاء الذي رافق طفولتهما وطبع خياراتهما المستقبلية، لكن **جان** سار نحو التطلع إلى النجاح والطموح المضني واهباً نفسه للعمل والانتقام، وبقيت **فلورنتين** نهباً لمشاعر التقزز من العمل اليومي والتفاني من أجل أهلها مما طبعها بصفة المجهولة، وبين الاثنين أطل **إيمانويل** بكشفه المبكر عن الشقاء الذي سهل عليه فيما بعد معاينة مأساة المتطوعين وفهم دوافعهم.

كان جان يدلف بثقة نحو مستقبل واضح، لكن فضولاً شديداً نحو الكائنات البشرية يمزج بين الرؤية والرأفة والاحتقار أثار قلقه، وورطه أحياناً في التعاطف الذي يبطن الحاجة الدائمة إلى ترفع يتغذى بنوع من أنواع الشفقة نحو الكائنات الإنسانية الأكثر بعداً عنه، وبذلك أدخل **فلورنتين** من في صداقة متوترة تبث الاستفزاز والقلق وتندفع صوب استجداء الأمل المستحيل في حالة الفتاة اليافعة.

انضم جان إلى حلقة الرجال وأصغى إلى أحاديثهم حول الحرب والتقط تناقضاتهم ونجح على هذا النحو في التحقق مرة بعد أخرى من تفوقه، فصاغ نظريته الباردة عن الإيجار الإنساني، التي يجب أن تلصق بالكائنات، وتتضمن تأجير أفكارهم، فراغهم، قواهم، وأفكارهم التي يمكن تغييرها، وتوجيهها في الاتجاه المطلوب، وخاصة للحرب.

لإكمال اللوحة المؤثرة عن الشقاء الإنساني لا بدّ من الدخول في تفاصيل الحياة العائلية لأسرة **فلورنتين** التي تضم الأم **روز ــ آنا** المستنزفة من العمل المضني والإنجاب المتكرر، والأب العاطل أبداً عن العمل والأبناء الثمانية الغارقون في أحلامهم الغامضة، فهل كان لديهم الوقت في أثناء السنوات التي أمضوها معاً أن يتوقفوا عن أشغالهم ليتعلموا أن يتعارفوا.

كان العمل يملأ البيت وتبعد حركة عجلة آلة الخياطة الكلام والتفهم، وتنقل معها الزمن والبوح الضائع، فتسكت أصوات كثيرة، وتبقى أمور كثيرة غامضة، بينما هي تهدر لإطعام الأفواه الجائعة.

لغة الهموم لا تتوقف عند الفرح إلا لماماً، فكل فرح مهما كان بسيطاً يثير الألم، بما فيه رحلة إلى الريف حيث تتذكر **روز ــ آنا** البائسة نصيحة قديمة تفيد أن "الشقاء يعثر علينا"، وتلتقي الجدة الصلبة التي تحولت بمرور الأيام إلى إنكار عنيد لكل أمل، فتتبين أن الضيق المرعب من عدم معرفة حماية الكائنات من الشقاء هو السبب وراء التصلب والانغلاق المرعب على الذات.

تخطو **فلورنتين** خطوة طائشة وتهرع نحو **جان** من أعماق بؤسها حاملة إليه حياتها، لكن **جان** يرفض هذا الحب الأعمى والعنيد، إذ يذكره بشقائه القديم ووحدته القاسية، وبكل ما مقته وكل ما تبرأ منه، معتبراً هذا الحب إهانة بالغة تؤثر في إحساسه بالتفوق.

كابدت **فلورنتين** احتقاراً يعجز عنه الوصف لوضعها كامرأة مرفوضة، وكراهية محيّرة لذاتها، وأحست بضيق متزايد من اكتشاف نفسها فقيرة ومهجورة، فمات حبها وماتت أحلامها وانطوت على نفسها، تعمل وتنتظر.

شجاعة **روز ــ آنا** النادرة لم تستطع المحافظة على تماسك العائلة ووحدتها، وبدأ الانفصال المؤلم يبعثر الحيوات الشقية في كل اتجاه، **فدانييل** الصغير والمريض الذي كان مبكر النضج كثيراً ويحدس بغموض شقاء أهله الذي يفرض عليه أيضاً أن يكون حكيماً، تسرقه ابتسامة الممرضة الصافية في المشفى الذي نقل إليه للعلاج وتنتزعه برهة حانية من عالمه البائس، مما يذهل أمه ويشعرها بأن ولدها قد اختطف منها فيتفاقم إحساسها بالفقر، بينما ابنها الأكبر **أوجين** الذي أكمل الثامنة عشرة يتطوع في الجيش تخلصاً من البطالة، ويغدو سيد حياته وذراع المجتمع المنتقمة، أما ابنتها **إيفون** ذات الأعوام الثلاثة عشر فتحمل الخطايا على كاهلها الصغير وتعد نفسها لتكون راهبة الفقراء وتمنح **دانييل** الرؤيا الأخيرة قبل وفاته.

وصف الفقر العاري حتم على الكاتبة استنفار كل العناصر المكملة للصورة القاتمة، بما فيها تبديل البيوت التي قاربت العشرين، وأضاف خوف **روز ــ آنا** من الموت لعدم وجود الكفن المناسب، تجسيداً مؤلماً لمنتهى الفقر والإذلال.

بعد أن تصل الرواية إلى ذروة الأزمة وتضخم المشاعر المتأتية عن الفقر والبؤس ترخي **"روا"** العنان قليلاً وتفتح طاقة صغيرة للإنقاذ، **فإيمانويل** الذي كان أول من تطوع في الجيش، وبدأ ينخرط مع العمال في جو الأحجية الغامضة المترسخة في الروح، ساعياً لفهم روح الشعب، يتزوج **فلورنتين** ابنة هذا الشعب، بينما والدها يتجاوز تناقضاته ويتطوع في الجيش ضماناً لقوت عائلته.

"تدمير الحرب" كان الشعار الذي جمع الرجال معاً ووضح لهم مصيرهم المشترك، فسواء تطوعوا من أجل المجد أم من أجل البقاء فقد رهنوا نفوسهم للخلاص عن طريق الحرب بإحساس لا يخلو من الإنجاز والانبعاث، وبذلك جسدوا حلم الإنقاذ للبشرية من الإفلاس التام.

المستقبل وقد غلف بتضحيات الرجال ومجازفاتهم بات الآن مطمئناً لكن خالياً من الفرح، مفتوحاً على آفاق جديدة واعدة تتمثل بطفل **روز ـ آنا** الجديد وطفل **فلورنتين** المنتظر، فهل يمكننا القول إن الشقاء توارى بعيداً بعد أن وهب للحيوات المضطهدة تأجيلاً من استنزاف القهر المتواصل، أم أنه استبطن تحولات شكلية مغايرة ليبقى الارتهان قائماً ما دام الجشع الإنساني متمكناً في النفوس.

ترجمة: د. محمد **عبدو النجاري** ــ إصدار: دار الحصاد ٢٠٠٨

q q

كلمـــات تســـتظل نفسها..

أحاديـث الأقنعـة أنغـام غافيـة فـي قاعنـــا الســحيق ..!

q محمد جاسم الحميدي *

جاءنـا وفيـق خنسـة فـي أواخـر السـتينيات وأوائل السبعينات معلماً، وإلى أن غادرنـا ظل معلّماً شاملاً للمعرفة وللأخلاق أيضاً..!

وثقـت فيـه ثقـة عميـاء، لـم يعلّمنـي فـي المدرسـة، كنـت آنـذاك فـي المرحلـة الإعداديـة، وقـد قطعت شوطاً طيّباً فـي الكتابـة، وخاصـة كتابة القصة القصيرة التي بدأ يعلّمني فنها أخي خليل جاسم الحميدي (رحمه الله) منذ المرحلة الابتدائيـة، ومنـذ ذاك الوقت لـم أعرف الراحـة، وأنـا أتـوق أن أكـون نجمـة مضـيئة، أو قمـراً هاديـاً، أو سـاحراً أفـك طلّسـم الحكايـات المرصودة، وأفضح أسرارها..!

في المرحلة الإعدادية سبقتني قصصي إلى المرحلـة الثانويـة، وغالباً ما كانت تنشر قصة للعدد في مجلة ثانويـة الرشيد السنوية، أو في مجلة المناضل التي كان يصدرها اتحاد الطلبة في الرقة أحياناً...

كان جيل أخي خليل يتعامل مع جيلنا بحذر شديد، بل ويدفعنا دفعاً للصراع معه، أو للصراع مع بعضنا بعضاً، ونحن مجموعة محيّرة، روّادها المبكرون لا يتجاوزون ثلاثة أفراد أو أربعة، قبل أن نرفد بروافد أدبية وفنية تأخّر إدراكها لهوايتها، أو جاء وعيها بذاتها تالياً..!

لم تكن ظروف الصراع متحققة، كنا نبتعد عنهم بإرادتنـا، وإن ظـل **إبـراهيم الجـرادي** بدماثتـه، وحميميته، أقربهم إلينا سناً وأدباً، وعبد الله أبو هيف أكثـرهم نقداً لنـا، وإن كانـا يركّـزان علـى هفواتنـا وسقطاتنا فإن **وفيق خنسة وخليل جاسم الحميدي** كانـا يركـزان علـى إيجابياتنـا ممـا جعلهمـا واحتنـا

* باحث في التراث، قاص من سورية.

الحميمة، حيث يُسمعاننا ما نحتاج إلى سماعه، وما يدفعنا إلى أن نواصل المشوار...

علّمنا وفيق بمحبة فكنّا نستجيب له، ونثق به، وتلقينا منه دروساً مثالية عديدة، فالشاعر **وفيق خنسة** الذي طبع أولى مجموعاته الشعرية، وهو في الرقة (إشارات متنافرة على وجه الواقع ــ ١٩٧٠)، لم يكن يريد أن يكون إلا شاعراً، وهو لا يرغب في مكاسب أو مناصب، فقد ظل إنساناً متواضعاً، وقريباً من قلوب الناس بسلوكه دون أن ينال حظوة، كانت قريبة منه، أو هي بين يديه، تنتظر أن يقول لها نعم لينالها، وقد هيأها له أحد أقربائه المتنفذين آنذاك، لكن كبرياءه لم يسمح له أن يتجاوز ما يستطيع أن يكسبه بجهده الشخصي... وحتى حين اختلف مع بعض الأدباء من أبناء الرقة، ترفع عن السباب والشتائم، ففي الوقت الذي تناولته ألسنة حداد من الطرف الآخر، ظل ثابتاً على موقفه، قائلاً، إني لا أختلف معكم سياسياً، فنحن جميعاً في تيّار واحد، فلماذا أفتح جبهة على من كانوا مثلي، أنتم لستم أعداء.. وأنا لا أحبّذ الشتائم والسباب مع أحد أبداً..! ونفذ ما قال، فباء الطرف الثاني بالخسران..!

تزوج **وفيق خنسة** في الرقة المرأة التي أحبها، وكانت أصولها من اللاذقية، وبدا كأنه يرى فيها المرأة التي تقف وراء الرجل العظيم..! سكن معها في الرقة، وقد رضي عن نفسه وزهد إلا فيها، وكان التزامه بالمنزل يكاد يشير إلى زاهد يتعبد في محرابه ــ لولا وجودها ــ بقي في الرقة حتى غادرنا إلى اليابان مدرساً للغة العربية، وخلال إقامته التي طالت في اليابان كان ينزل إلى اللاذقية.. وفيها استقر عندما عاد من اليابان نهائياً، إذ أصبح رحالتنا أكسل من أبي محمد الكسلان.. فهل كان مثله صاحب حظ يفلق الصخر؟!

لقد فاز الكسلان بثروة دون أن يتحرك من مكانه إذ حصد له الجن العديد من الكنوز المرصودة.. أما **وفيق خنسة** الذي لم يؤمن بالجن حتى عندما كتب عنهم، فلم يفتحوا له كنوزهم المرصودة، لكن عمله في اليابان حقق له كفاية كان يحتاجها مع أسرته..

أحاديث الأقنعة..

وفيق خنسة متعدد الاهتمامات، فهو شاعر أولاً، وقاص ثانياً، وقد كتب الشعر والقصة للأطفال وللكبار، أما أكثر كتاباته فإنها في نقد الشعر... وقد ظل على صلة حميمة مع أخي خليل.. وعن طريقه وصلتني مجموعته: أحاديث الأقنعة التي طبعت عام ١٩٩٢، لم يذكر جنسها على الكتاب، فلماذا؟ هل هي قصص أم أحاديث أم أساطير؟ ثم هل يريد أن يوهمنا أنها مرويات شفهية أقرب إلى المعجزات أو الأساطير أو المتخيلات التي سبقتنا إلى الوجود، وقد شف من خلالها "بعض تلك الأنغام الغافية في قاعنا السحيق"؟ لقد استيقظت تلك الحكايات التي غفت طويلاً إلى أن أعطاها الكاتب "منعشاً لتمحو آثار النوم عنها، ولتنبعث من أوتاره المخفيّة، وتستعيد لونها، وأقنومها الأول".

ما كان ممكناً أن يكتب **وفيق خنسة** هذه القصص خاصة في السبعينيات، ليس لأنه لم يكن يطرح نفسه قاصاً، بل لأن تلك الروح في القصص لم تكن سائدة في السبعينيات، لقد كنا معبّئين بالإيديولوجيا، وحتى لو كتبنا هذه القصص، فإن علينا أن نشكك فيها، أو ننقدها، إذ لا يمكننا أن نروّج الخرافات والأوهام والمعجزات، ونحن ندعو إلى الواقعية سواء أكانت واقعية اشتراكية أو واقعية جديدة، ولو كتبها آنذاك لفشلت فشلاً ذريعاً، ولظهرت كدروس أخلاقية غليظة على الهضم حيث يهاجم الناس الخرافات التي يؤمنون بها، ويعيشونها، فهم أبطالها، ذلك أن الناس أو سوادهم كانوا يؤمنون بالخرافات، ويمارسونها، وهكذا ستكون القصص دون معنى، و غير "معقولة" أبداً، ما دام من يؤمنون بها هم أبطالها الذين يهاجمونها..!

طبعت المجموعة في عام ١٩٩٢، في هذا الزمن كانت القصص غير المعقولة قد أصبحت تطلب لأنها غير معقولة، أي غير واقعية، وحتى غير ممكنة، ذلك أن أمريكا اللاتينية، علّمت في الأدب، وألحّت على اللامعقول الذي "تعيشه"، واللامعقول الذي سمعته، أو تحدّر إليها من القرون المظلمة، ليصبح علامة فارقة في الأدب تخصها، بعد أن هضمت عبثية الغرب ولا معقوليته، وخرافات الشرق وحكاياته، وقد اتسمت تلك اللامعقولية بالماركة الماركيزية للعجائب التي دلتنا أن أحد أسباب قيمة هذا العجائبي يكمن في لامعقوليته.. لقد أصبحت اللامعقولية عمقاً، غموضاً، رؤية قابلة للتأويل، والتأويل المتعدد الوجوه أو المتعدد الدلالات.. وأصبحت المعجزات أو الخرافات، أو الحكايات المغرقة في القدم، هي علامتنا الفارقة، فالكاتب يستخرجها الآن، من قاعنا السحيق، ربما بحيادية أحياناً، لكن تلك الحيادية كانت مكتنزة باقتناع داخلي جعل كيفية وصولها على نحو نؤمن به، حيث أيقظها من غفوتها في أعماقنا البعيدة، وهي ذائبة داخل جذورنا المندسة في الأرض... فالعجائبي الذي جاءنا بوسيط، هو جزء من ملحمة الحياة الحية التي نعيشها، ليس وهماً، ولا قناعاً، إنما هو نحن، وقد أمسكت بنا أرواحنا التي تعيش أو تتناسل في كائنات أخرى لا تموت، فتولد أساطير جديدة، أو يتحقق خلود دائم.

أبواب العقلية البدائية...

بعضها مستمد من قصص الجن التي يروونها، وهم مأخوذون أو مؤمنون بكل كلمة يقولونها ففي حديث الملطوش ص ٣١، يقول الزوج مازحاً لزوجته: سراج الطشها! فتقع المرأة في غيبوبة لا تقوم منها.. وهم يؤكدون أن سراج هو اسم الجني الذي لطشها، والأب يدعي على الزوج، فهو الذي أمر الجني ليلطشها..!

في الحلم والأفعى ص ٧١ يفسر الشيخ حلم محمد علي بأن حسن إسماعيل الحجي الذي يعيش في قرية أخرى قد أعطاك عمره، وكذلك كان..!

في حديث الفقر ص ٨٣ تكتشف أن الفقر والجوع هما اللذان يدفعان الناس لبيع أكبادهم التي تمشي على الأرض.. وأحياناً يكون العجائبي عجائبياً لأنه يأتي في حلم قبيح ص ٨٩...

باختصار نقول: إن الكاتب تعامل مع تلك الحكايات بأشكال متعددة:

ـ لقد اكتفى أحياناً بنقل الحديث والإشارة إلى تمامه وحدوثه، ومشاركته فيه من خلال الراوي كما في القصتين الأولى والثانية، أما بقيّة المعجزات أو الكرامات فقد كان فيها حيادياً غالباً..!

q q

لغـــة العـــين.. وصــناعة الإعــلام الترفيهيّ!

q د. عبد الله بن أحمد الفيفي *

أقول للمرة المليون: إن فضيحة لغتنا العربية اليوم، في هذا العالم المسمى بالعربي، هي فضيحتنا الكبرى! وهي فضيحة إعلامية تعليمية مخجلة؛ فأما الإعلام، فحكاية فاضحة. وما من شك في أن صناعة الإعلام الترفيهي ضخمة في العالم اليوم، ولاسيما في عالم غير منتج، وطوفان الترفيه الرخيص فيه بات وسيلة تخدير شعبي عن هواجس مقلقة للحاكم والمحكوم، كالعالم العربي. ويصف تلك الصناعة (نعوم تشومسكي) بأنها ـ وبحسب الشرح الذي يتكرم علينا به قادتها ـ يتم تكريسها لتحويل اهتمام الشعب نحو "أمور الحياة السطحية، كالاستهلاك الرائج"، وتلقين "فلسفة التفاهة" إلى الشعب(١). وما أهلك الشعوب إلا اللعب بعواطفها واستغلال وتلقينها "فلسفة التفاهة"، على حد تعبير تشومسكي.

وأما التعليم، فقضية باهظة الوضوح. ذلك أن أمة أمِّيَّة، أو تغلب فيها الأميَّة، أو ما تمكن تسميته بتعليم الجهل والغفلة، لا مستقبل لها اليوم. والعصر لم يعد عصر الرواد الأفذاذ من النظريين، الذين تتبعهم قطعان المريدين، بل هو عصر الآلة،

الذي يتطلب فيه جهاز صغير واحد تجنيد جيش عرمرم لا من المتعلمين، بل من العلماء المتخصصين. فكيف بصناعة ذلك الجهاز الصغير، أو تشغيل مصنع لصناعته؟! والعلم ليس بالقراءة والكتابة والثقافة والحصول على الشهادات الورقية فقط، بل العلم تربية وقيم، وهو إلى هذا منظومة من الضوابط الحياتية والحضارية. وأول قنوات العلم بمعطياته تلك: اللغة الحية، بمفهومها الكلي.

وللذكرى التاريخية ـ التي ربما تنفع المؤمنين ـ فلقد كان رأى بعض رواد الحداثة الشعرية إشكاليتنا العربية في الازدواج بين العامية والفصحى. وهي إشكالية تمثل ما أسموه لنا بـ "جدار اللغة"، قائلين: إنها إحدى أبرز إشكاليات حركة التحديث، والشعر الحديث تحديداً، كما تحدثت عن هذا مثلاً "مجلة الشعر" في عددها الأخير، (١٩٦٤)، حينما أعلن **(يوسف الخال)**(٢) مؤسس المجلة أن حركة مجلة شعر قد اصطدمت بالازدواجية بين "ما نكتب وما

---

* باحث في الجماليات، من دولة الإمارات العربية المتحدة.

نحكي". ورأى أن الأدب الذي أنتجته الحركة كان أدباً "أكاديمياً"، ضعيف الصلة بـ "الحياة"، بسبب تلك الازدواجية. على أن من الحق الاعتراف أن قضية الخال ليست شعرية فحسب، بل هي إيديولوجية أيضاً، وقد كان يرى أن تطور اللغة العربية يجب أن يحاكي تطور اللاتينية إلى لغات قومية أوروبية مختلفة(٣).

وما من جدار لغويّ عازل، ولا ازدواجية، إلا لسببين: سبب ذهني، إذ الجدار في الحقيقة هو جدار ذهن يسعى إلى عزل العربية عن الحياة لمآرب أيديولوجية ودينية وثقافية متعددة، تقيم صاحبها على صفيح ساخن من الرهاب من التراث، ومن العروبة، ومن العرب، ومن المسلمين. وهي عقد، لا علاقة لها بحقيقة العربية من حيث هي لغة، إلا أنها تستشعر خطورة سيادة العربية خوفاً من ثقافة العربية؛ فهي رؤية تنبثق عن فكر له مآربه ما فوق اللغة والشعر. وسبب آخر كامن في البنية التأسيسية المعرفية باللغة العربية، في مستوياتها المتنوعة، القابلة لاستيعاب ما نحكي وما نكتب معاً. ولعل في تجربة **(نزار قباني)** الشعرية خير برهان على قابلية الفصحى لتكون لغة يومية شعبية، إلى براهين قديمة يطول ذكرها.

قد يحتج قائل: إننا إذن حينما لا نرى الأمور على ذلك النحو الحدّي بين الفصحى والعامية، كثنائية ضدية ـ غير منحازين إلا للحقيقة اللغوية والشعرية ـ سنرى أن العامية ــ على الرغم من عدميتها، ونزعتها إلى كل رث بال عتيق، مهما فسد وأفسد، وناقض العقل والعلم واللغة ومبادئ الوحدة القومية والثقافية، تحت ذريعة كلمتين عبلتين هما: (التراث) و(الشعب) ــ ليست بشر كلها. وهذا أمر بدهيّ، ولا حجة فيه لمحتج، وما من أمر هو شر كله، دون نسبة إيجابية، حتى سمّ الأفاعي! غير أن خير العامية يظل مرجوحاً بضده، اجتماعياً، ولغوياً، وتعليمياً، وحضارياً.

ولقد بات شعر هذه العامية يغزو المنابر كافة، وصارت إنجازاته ـــ في ظل إعلامنا التسويقي ــ تنشر على صفحات بعض الصحف الأولى، ولم تعد تكفيه صفحاتها الداخلية. وهذا للمفارقة يذكرنا ببداية الصحافة، أيام كانت بعض القصائد (الفصيحة طبعاً) تنشر على الصفحات الأولى. وسبحان مقلب الأحوال! كما صار الشعر العامي مرحباً به في الأندية الأدبية، التي يتوقع عما قريب أن تصبح "أندية الأدب العامي"، إذ لم تعد تتسع لتمطي ذلك الشعر لا جمعيات الثقافة والفنون ولا غيرها. كما صارت المراكز الثقافية مراتعه الموسمية، وقاعات المؤتمرات مسارحه النخبوية، وصروح الجامعات منابره الأكاديمية.

ومحصلة طبيعية تلك لرحلتنا الرائعة في تعليمنا الداني والعالي، عبر عقود وعقود من الهبوط في الصعود والصعود في الهبوط، حيث لم يقدم فينا التعليم ولم يؤخر، ولم يغير ولم يبدل، لا في الإنسان ولا في اللسان. كل معاقل الثقافة، إذن، باتت محجوزة للعامية في المناسبات الشعبية الموسمية وغير الموسمية، لم يعد "يمتنع من وصولها جدار معلى أو خباء مطنب"!

والشعر النبطي صار مؤخراً لغة الأطفال في برامجهم ومسابقاتهم ومناشطهم المدرسية، كما أصبح لغة الدعاة الدينيين أيضاً، ولغة المواعظ، وخطباء الجمعة، واللغة العليا لشعر التسبيح والتوحيد وذكر الله تعالى!

لقد كنا نقول منذ وقت غير بعيد إنه لم يبق للعربية الفصحى إلا خطب الجمعات، والمنابر الدينية، أو الرسمية، وإلا تلك الطقوس ذات الصبغة الدينية، ولغة الخطاب الإسلامي الدعوي. كنا نقول ذلك، وننعت في أوساط الناس بالمتشائمين، ويتردد الاستدلال المتأول لتمرير التوسع في العامية بقوله تعالى: **(إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ)** [الحجر: ٩]؛ ليقال لا خوف على العربية، فهذا عهد إلاهي لبني يعرب بحفظ لغتهم! وكأنا لا نرى ولا نسمع حال هذه اللغة (المحفوظة جداً) اليوم! حتى أوشكت أن تصبح تلك الآية حجة أولى لدى كل دعاة العامية، ومن مختلف الديانات، وذريعة المنافحين عن طغيانها مهما بلغ(٤)! نعم كنا في تلك البقية الباقية من الحياء من الله وكتابه ورسوله وسالف لغة العرب نظن ونقول، قبل أن نقلبها في إعلامنا وحراكنا الثقافي من (لغة الضاد) إلى (لغة العين)!

حكاية دالة:

سألني أحد العرب قائلاً: ...قرأت شعراً نبطياً في أحد منتديات "الإنترنت" ولم أفهمه! قلت: كيف؟

قال: مثلاً: "أبي".. الكلمة هذه اسم أم فعل؟!

قلت: نحن في (عصر لغة العين) يا صاحبي، فلا تبتئس لفعل أو لاسم! لعل أصل "أبي": الفعل "أبغي"، وسقطت الغين في الطريق.

ثم سرد علي إشكالياته مع كلمات أخرى لا أول لها ولا آخر، بعضها يبدو مضحكاً، وبعضها لمفارقاته الدلالية لا يمكن أن أذكره هنا، لكن الإلف عمىً، فهو لا يدعنا نستشعر غرابة ما اعتدنا عليه.

كنت لصاحبي في العروبة بمثابة ترجمان. وإذا كان هذا في شأن لهجة يضج بها الإعلام، والأفلام، والمسلسلات، والأغاني، ليل نهار، فكيف بغيرها؟

وكيف يظن من ألفوا لهجتهم أنها سهلة مأنوسة، واضحة لدى غيرهم، بل قد يتصورونها في لحظات نشوتهم أسهل من الفصحى؟!

ألا كفى سباتاً أيها التعليم والإعلام!..

وللحديث بقية.

الهوامش:

(١) انظر: **"تشومسكي في مواجهة المفترين عليه"**، على موقع Le Monde diplomatique "لوموند ديبلوماتيك" ــ النشرة العربية، أيار/ مايو ٢٠١٠:
http://www.mondiploar.com/article3029.html

(٢) (صيف ـ خريف ١٩٦٤)، "بيان" العدد الأخير، مجلة "شعر" ص ص ٧ ـ ٨.

(٣) انظر: **الخال، يوسف**، م. ن، ص ص ١٢٢ ــ ١٢٧؛ **فرحات، أحمد**، "حوار مع **يوسف الخال**"، الكفاح العربي ١٩٨٣/١١/١٤. وانظر: **باروت، جمال**، من شعر الرؤيا إلى الشعر اليومي: تياران في الشعر السوري الحديث، محاضرة ألقاها الباحث في مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية بباريس، في حزيران/ يونيو ٢٠٠٩، منشورة على موقع Le Monde diplomatique "لوموند ديبلوماتيك" ـ النشرة العربية، تموز/ يوليو ٢٠٠٩:
http://www.mondiploar.com/article2628.htm#nb10.

(٤) كنت ناقشتُ الاستدلال بالآية منذ نحو خمس عشرة سنة في عدد من السياقات، منها مقالة بعنوان **"ظاهرة الضعف اللغوي"/ دوران الحلقة المفرغة (المجتمع ـ الجامعة ـ المجتمع)"**، بمناسبة انعقاد ندوة "ظاهرة الضعف اللغوي في المرحلة الجامعية"، ٢٣ ــ ١٤١٦/٥/٢٥هـ، في جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، وسلسلة مقالات رديفة في موضوع اللغة والدارجة، نشرت في جريدة "المسائية"، وجريدة "الجزيرة"، منذ عام ١٤١٦هـ.

q q

نشأة وتطور الخط العربي في الإسلام

q علي عفيفي علي غازي *

منذ اللحظة الأولى التي بدأ يدب فيها الإنسان على سطح كوكب الأرض ارتبط مفهوم الزمن لديه بما يجري من تغيرات في هذا العالم الذي نعيش فيه، ومن ثم بدأ يبحث عن وسيلة لتدوين ما يمر به من أحداث لأنه أدرك أنه لا غنى له عن تدوين مسيرته الحضارية على سطح هذا الكوكب منذ الأزل، ومن ثم لجأ إلى الرموز كوسيلة أولى للتعبير، وتدرج إلى أن ظهرت الكتابة في مصر منذ سنة ٣٨٠٠ قبل الميلاد بأنواعها الثلاث: الهيروغليفي والهيراطيقي والديموطيقي، أما الديموطيقية فكانت لعامة الشعب، وقد تطورت هذه الكتابة من كتابة صورية إلى كتابة صوتية، ثم إلى كتابة أدائية، ثم إلى كتابة بالحروف، وانتقلت هذه الكتابة المصرية القديمة إلى الجزيرة العربية، وتطورت في شمالها إلى الكتابة الفينيقية، وهي الكتابة التي انبثق منها الخط اللاتيني، الذي ولدت منه جميع الخطوط المستعملة في أوروبا في الوقت الحاضر، أما في الجنوب فقد تطورت إلى الكتابة الحميرية.

وقد دخل الخط العربي قبل الإسلام إلى مكة المكرمة من مدينتي الحيرة والأنبار في جنوب العراق، وكان الخط يسمى حينذاك الخط الحيري، والذي اتخذ شكلين المقور الذي هو مثل النسخ والمبسوط وهو المسمى باليابس، ولما بعث المصطفى (صلى الله عليه وسلم) بمكة وكتب به الوحي، سمي بالخط المكي، وكان كتاب الوحي يكتبون بالمقور، ولما انتقل الرسول (صلى الله عليه وسلم) إلى المدينة سمي الخط بالخط المدني، وظل يكتب به حتى وفاة الرسول (صلى الله عليه وسلم) سنة ١١ هجرية، وغلب اسم الخط المدني على الخطيين المكي والمدني؛ كما غلب اسم الخط الحيري على الخطيين الحيري والأنباري، وبنيت مدينة البصرة عام ١٤هـ، وكانت أول مدينة تبنى في الإسلام، وانتشر فيها الخط الذي كتب به الوحي في الحجاز، والذي بانتقاله إليها سمي بالخط الحجازي، ثم عرف بالخط البصري، إلى أن بنيت مدينة الكوفة عام ١٧هـ فسمي الخط فيها بالخط الكوفي، وغلب اسم الخط الكوفي على الخطيين الكوفي والبصري.

وفي عهد عمر بن الخطاب فتحت مصر عام ٢٠هـ على يد عمرو بن العاص، ودخل الخط الحجازي إليها وسمي بالخط المصري، وانتقلت الخلافة عام ٤١هـ إلى الشام في عهد الدولة الأموية، فسمي الخط فيها بالخط الشامي، وظهر نوع جديد من الخط هو الطومار، ولما أسس عقبة بن نافع مدينة القيروان في المغرب عام ٥٠هـ دخل فيها الخط الشامي، وسمي بالخط القيرواني، وفي عام ١٣٩هـ عند مبايعة عبد الرحمن الداخل في قرطبة بالأندلس ظهر هناك الخط الأندلسي مأخوذاً من الخط القيرواني، وفي عام ١٤٦هـ بعد تأسيس بغداد

* دكتوراه في التاريخ الحديث والمعاصر، باحث بمركز قطر الفني.

وانتقال المنصور إليها ظهر فيها الخط البغدادي مأخوذاً عن الخط الشامي.

وأول الخطوط العربية هو الخط الحجازي غير المنقوط الذي كتبت به المصاحف، وسمي بالخط الكوفي تيمناً بمدينة الكوفة، وهو الخط المستمد من الخط الحيري أو الأنباري، والمستنبط من الخط النبطي "خط أنباط العراق" وجاء أبو الأسود الدؤلي ثم نصر بن عاصم، ويحيى بن يعمر العدواني وضعوا النقط وذلك عند اختلاط العرب بالعجم بامتداد الفتوح الإسلامية واتساع رقعة البلاد الإسلامية، فحدث الخلط واللبس في الكلمات، فكان لا بد من وضع الشكل بالنقط، فكانوا يضعون الفتحة نقطة فوق الحرف، والكسرة نقطة أسفل الحرف، وتتكرر نقطتان في التنوين، وجاء بعد ذلك تمييز الإبهام في الحروف بوضع نقط للحروف المتشابهة مثل "الباء والتاء والثاء والدال والذال والطاء والظاء والصاد والضاد..."، وأصبح على الكاتب أن يستعمل نوعين من المداد الأسود للنقط والأحمر للشكل.

وقد بلغ تطور الخط العربي أوج قمته في مصر على يد الخطاط المصري العظيم "طبطب المحرر" وذلك في عهد أحمد بن طولون (٢٥٤ ـ ٢٧٠هـ/ ٨٦٨ ـ ٨٨٣م) وذلك سنة ٢١٨ هجرية، حيث كان أهل بغداد يحسدون مصر عليه.

وتأتي بعد ذلك المرحلة التي ظهر فيها الخطاط الوزير "ابن مقلة" المولود سنة ٢٧٢هـ، حيث بدأ الكتابة سنة ٢٩٤هـ، ووضع موازين وهندسة الحروف؛ فاستخلص ابن مقلة هذه الأنواع "الثلث، التعليق، الريحاني الرقاع" وقام بتجويد الخط النسخ الذي يكتب به القرآن الكريم، وذلك لاتسامه بالوضوح وقبول وضع الشكل على الحروف، وظل يسهم إسهامات طيبة في هذا المجال حتى وفاته ٣٢٨هـ، وقد ارتقى الخط العربي في تلك الفترة بفضل اهتمام الخلفاء العباسين به، فظهر أكثر من عشرين نوعاً من الخط مما جعل ابن مقلة يحصر الأنواع ويستخلص منها ستة فقط هي: الثلث، النسخ، التوقيع "أي الإجازة وهو بين الثلث والنسخ"، الريحان "وهو شبيه بالثلث"، والمحقق "وهو شبيه بالنسخ"، الرقاع "وهو خليط من الثلث والديواني"، والرقعة اللذان لم يكن قد تم عمل قواعد لهما بعد، ثم جاء من بعده "ابن البواب" الذي أكمل المسيرة على نفس النهج الذي رسمه "ابن مقلة"، وكان القرآن الكريم السبب في تجويد الزخارف والخطوط الإسلامية، وقد رأى العرب فيه فناً يبعدهم عن الوثنية والتماثيل والصور، فاستلهموا من النباتات وفروعها وأوراقها هذه الأنماط الجميلة التي امتازت بالتثني والدوران والإيقاع الموسيقي، والترديد والتوافق الفني، وكذلك الوحدات الهندسية الرائعة.

وقد أكتسب الخط العربي خصوصيته من السماء عندما قرن الحق سبحانه وتعالى بين العلم والكتابة في أول ما نزل من القرآن الكريم من آيات (اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم) وأقسم سبحانه بالقلم والكتابة في قوله (ن والقلم وما يسطرون)، كما وصف سبحانه ملائكته (كراماً كاتبين) فكان تدوين القرآن السبب الأول في تطوير الكتابة العربية، وزاد الاهتمام به مع نمو الدولة الإسلامية بظهور المخطوطات التي تجمع بين جمال الخط وروعة الزخرفة، وفي كتابات المساجد في القاهرة، وإستانبول، وغرناطة، وبغداد، ودمشق.

والخط العربي ليس مجرد حروف ورموز تؤدي معاني ودلالات، وتعبر عن أدق التفاصيل، بل هو إلى جانب كل ذلك علم وفن له بصماته الذهنية، وقدرته الفائقة على تجسيد كل الصور والأشكال والمعاني، وقد أضفى المصحف الشريف على الخط العربي رونقاً جديداً حيث تبارى الخطاطون في إبداع أنماط متعددة لكتابة المصحف الشريف وزينوه بأشكال مختلفة، وأبدعوا في إظهاره في صور عكست قدر الاحترام والتقدير بدستور المسلمين الخالد.

وفن الخط ينفرد ويتميز عن سواه من الفنون الإسلامية الأخرى؛ بأنه بصورته التي عرفها المسلمون، فن أصيل اختصوا به، إذ لم يكن في تراث الشعوب التي دخلها الإسلام، أو البلاد التي انتشر فيها فن يناظره، فهو خط أساسه الحرف العربي بما يمتلك من إمكانيات جمالية، فهو غني بالقيم الجمالية، والتصرفات الإبداعية، وقد جاء ذلك نتيجة لاستخدام الشعوب الإسلامية له، فكل الشعوب التي منّ الله عليها بهداية الإسلام كتبت بالخط العربي، فتطور الخط نتيجة لاستخدام الشعوب الإسلامية له، ونتيجة لإسهامات العبقريات الفنية من مختلف هذه الشعوب في إثراء ذلك التراث الإسلامي بشتى علومه وفنونه، ولقد لقي الخط العربي عناية فائقة في كافة البلدان الإسلامية وتقدم على أرضها لاسيما في حواضر المدن التي تزعمت العالم الإسلامي فقد قطع الخط مراحل تطوره الأولى في مصر ثم بلغ أعظم مراحل تطوره في عهد العثمانيين منذ أواخر القرن الخامس عشر.

ونبغ في هذا المجال خطاطون مصريون كبار وضعوا أسساً فنية جديدة للخط العربي، وأسهموا إسهامات ما زال العالم الإسلامي حتى الآن يذكرها لهم في هذا المجال، وهم: **نصر الدين بن وهبة بن محمد** المتوفى سنة ٦٥٤هـ، وعلي بن أبي سالم المصري المتوفى ٧٨٨هـ، والشيخ **إسماعيل عماد الدين** ٧٨٨هـ، **والقلقشندي** المتوفى ٨٢١هـ، والخطاط البارع الذي كانت له شهرة واسعة **عبد**

الرحمن بن **الصائغ** المتوفى ٨٤٥هـ، والخطاط **محمد بن حسن الطيبي** المتوفى ٩٠٨هـ، **وحسن أفندي** الضيائي المتوفى ١٠٩٢هـ، **والسيد إبراهيم** بن **قاسم الرويدي** المتوفى ١١٢٧هـ، وشيخ خطاطي مصر في زمانه **إسماعيل بن عبد الرحمن** المتوفى ١١٨٧هـ، **وأحمد بن عبد الله الرومي** المتوفى ١١٩٤هـ، **وإسماعيل بن خليل المصري** المتوفى ١٢١١هـ، والخطاط **علي بن عبد الله الرومي** المتوفى ١٢١٩هـ.

وفي أعقاب الفتح العثماني لمصر ١٥١٧م جمع السلطان العثماني سليم الأول (١٥١٢ ــ ١٥٢٠م) رجال الفن المهرة في جميع المهن وعلى رأسهم كبار الخطاطين المصريين، ثم تم ترحيلهم إلى العاصمة العثمانية إستانبول حيث قاموا هناك بتعليم الأتراك هذا الفن الجميل حتى أصبحت تركيا من أهم معالم الخط العربي، ويدل على مدى الرقي الذي بلغه الخط العربي في عهد الدولة العثمانية ظهور الخط الديواني الذي وضع قواعده الخطاط **إبراهيم منيف** في عهد السلطان **محمد الثاني** (١٤٥١ ــ ١٤٨١) بعد فتح القسطنطينية ببضع سنوات أي حوالي ٨٨٠هـ، وقام المستشار **ممتاز خان** بوضع قواعد خط الرقعة سنة ١٢٨٠هـ في عهد السلطان **عبد المجيد خان** (١٨٣٩ ـ ١٨٦١).

ومنذ أن أنشئت مدرسة تحسين الخطوط الملكية سنة ١٩٢١م تحت رعاية الخاصة الملكية، كان لمصر النصيب الأوفى في تجويد هذا التراث، وتفجرت مواهب فذة تفاعلت مع جميع أنماط هذا الفن، وكانت هذه المدرسة مصدر الإشعاع الفني، الذي تفوق فيه كثير من الفنانين، فأضافوا إلى الخط الثلث التكوينات المعمارية، وإلى الخط الكوفي التشكيلات الهندسية الزخرفية وفن التذهيب، وقد أخذت مصر عن العجم الخط المعروف "بالنستعليق" أي أنه خليط بين النسخ والتعليق، ومن الخطاطين المصريين الذين برزوا في هذا النوع من الخط **محمد حسني، وسيد إبراهيم**، ونجيب هواديني، وغيرهم، وأنجبت مصر أيضاً في خط الرقعة الفنان الراحل **محمد رضوان، ومحمد عزت** رب القلم في خطي الثلث والرقعة، **ومحمد عبد القادر** الفنان الموهوب.

وفي القرن الثالث عشر الهجري ظهر في مصر أحد الرواد الأوائل في الخط العربي بمصر الخطاط الكبير **إبراهيم مؤنس** وابنه **محمد مؤنس** اللذان علما على يديهما مشاهير الخطاطين في عصره وكبار الخطاطين في مصر أمثال: **محمد جعفر**، والشيخ **علي بدوي**، و**عبد الرزاق عمارة، وعبد الخالق صقر، وأحمد عفيفي، وعبد الرحمن محمد**، ثم من بعدهم: **محمد رضوان،** الشيخ **عبد الغني عجور، مصطفى غزلان، علي إبراهيم، محمد غريب العربي، سيد إبراهيم، مصطفى الحريري، محمد علي المكاوي، محمد سيد عبد القوي، محمد هاشم، إبراهيم محمد صالح، محمد أحمد عبد العال، حسن المكاوي، صلاح العقاد، عبد الرازق سالم، محمود الشحات، عبد الرحمن سالم، محمد إبراهيم السكندري، خضر عبده، عصام الشريف، أحمد أغا، أحمد أبو الروس، ومن المعاصرين: سيد عبد القادر، محمد إبراهيم محمود، محمد أبو الخير، محمد سعد الحداد، محمد محمود عبد العال، كامل إبراهيم، محمود إبراهيم، الحاج حسين أمين، حسن صالح، محمد وجدي شبانة، محمد خضير، عبد الله عثمان، عثمان المتوني، السيد حسن البنا**، وهناك مجموعة كبيرة من الأجيال المعاصرة التي تبشر بالخير.

وكانت دار **محمد مؤنس** المدرسة الأولى لتعليم الخط في مصر يؤمها كثير من محبي هذا الفن، وفي نفس الوقت كان تلاميذه يقومون بتدريس الخط في الأزهر ودار العلوم والتوفيقية.

وقد برز **سيد إبراهيم** الذي نال شهرة لم ينلها أحد في زمانه لإنتاجه الوافر وجمال حروفه، وأيضاً **مصطفى غزلان** الذي أضاف الخط الديواني الجديد، الذي سمي بالخط الديواني الغزلاني المصري، وهذا إضافة تحسب له، وأيضاً **محمد محفوظ** الذي أضاف خط التاج؛ فكان آخر الخطوط المبتكرة التي أكدت على أن الخط العربي بدأ بالخط المصري القديم بأنواعه الثلاثة، وانتهى أيضاً بالخط التاج المصري، وقد برع في الخط الكوفي **يوسف أحمد** الذي بعث الخط الكوفي من مرقده بعد سنين طويلة، وبعد وفاته أكمل المسيرة **محمد عبد القادر** الذي أصبح امتداداً لأستاذه، كما كان امتداداً أيضاً **لمصطفى غزلان** في الخط الديواني ليتتلمذ على يديه **مسعد خضير البورسعيدي** وغيره من المعاصرين الذين لا يزالون يسيرون على نفس الدرب.

ولكن ما يزيد الأمر سوءاً هو ظهور برامج الخط في أجهزة الحاسب الآلي، وتراجع اللغة العربية لحساب اللغة الأجنبية، وانكماش المساحة التي يحتلها فن الخط في مواجهة الفنون المستوردة، غير أن هذا الفن بدأ ينهض من جديد بفضل اهتمام بعض حكام وأمراء العرب، وعلى رأسهم الدكتور الشيخ **سلطان بن محمد القاسمي** حاكم إمارة الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة الذي أولى عناية خاصة لهذا الفن ليعيد بعث التراث والثقافة الإسلامية من جديد من خلال الخط العربي الذي يمثل إحدى صور الاهتمام بالثقافة الدينية الإسلامية لأنه مثلما سبق أن ذكرت مرتبط بأقدس كتاب على وجه الأرض ألا وهو القرآن الكريم، وقد تجلت مظاهر هذا الاهتمام

فـي تأسـيس ملتقـى الشـارقة الـدولي لفـن الخـط العربـي، لتعليم الخـط، وكـذلك أولـى سـمو الشـيخ **محمد بن راشد** حاكم دبي بدولة الإمارات العربية المتحـدة اهتمامـاً خاصـاً بهـذا الفـن الـذي يمثـل المـوروث العربـي الإسـلامي مـن خـلال حرصـه على تنظيم معرض سنوي دولي للخط العربي يقام سـنوياً علـى أرض دبـي ليكـون ملتقـى لخطـاطي العالم يؤمه الخطاطون من كل أنحاء العالم العربي والإسلامي.

كذلك تشهد مصر نهضة في فن الخط العربي مـن خـلال حـرص وزارة التربيـة والتعلـيم علـى إيجاد مدرسة لتعليم فن الخط العربي بكل مدينة لتكون نبراساً ثقافياً ينير لكل من يرغب في أن يغترف من منهـال هذا البحـر العميق، وحرصـت أيضـاً علـى أن تكون هذه المدارس مجانيـة تماماً من أجل أن تحقق فائدة أكبر في محاولة من القيادة المصرية بأن تنمي مظـاهر الاهتمـام بهـذا الفـن العربـي الأصـيل، الـذي أصبح يشـهد نهضـة فـي غيـر الـبلاد العربيـة كتركيـا وإيـران وباكسـتان وغيرهـا مـن الـدول التـي تسـتخدمه في كتاباتها.

q q

متابعات ..

جثة بلا قبر

q يوسف سامي اليوسف *

منذ مدة وجيزة صدرت عن دار كنعان في دمشق رواية للكاتب الفلسطيني سمير الزين، عنوانها "قبر بلا جثة". وقد لفت هذا النص انتباهي وأوليته بعض اهتمامي لسببين على الأقل. أما الأول فمؤداه أن هذه الرواية تجري أحداثها في المخيم الذي احتواني طوال السنوات الخمس والخمسين الأخيرة. وأما الثاني فخلاصته أنها تغوص في الوضع الفلسطيني حتى نواة صميمه.

وخلاصة هذا النص أن شاباً فلسطينياً يعمل في المقاومة المسلحة قد ذهب في مهمة من لبنان إلى فلسطين المحتلة، قائداً لمجموعة من المقاتلين، ابتغاء تنفيذ عملية قتالية محددة. وفي الطريق يواجههم العدو بالنار، فتكون النتيجة أن يصيب سعيد جرح بليغ يمنعه من الحركة. وعندئذ يصدر أمراً للمجموعة بالانسحاب، فتنسحب دون أن يصاب أحد من أفرادها بأذى. أما سعيد نفسه فيأسره العدو ويزج به في السجن حيث يبقى لأربع سنوات، جرى بعدها تبادل للأسرى، فعاد الرجل إلى مخيم اليرموك.

بعد رجوع المجموعة إلى قاعدتها ظن الجميع أن الشاب قد استشهد، فكان أن أقيمت له جنازة رمزية في المخيم، وحفر له قبر رمزي لا جثة فيه. وحين عاد من الأسر وجد أن الفتاة التي أحبها،

وكان ينوي الزواج بها، قد تزوجت رجلاً آخر وسافرت إلى ألمانيا حيث يقيم زوجها. والحقيقة أن اسم الفتاة، وهو **وعد**، ذو دلالة وثيقة الصلة ببنية النص. فهو يشير إلى الوعد الذي قدمته الحركة الوطنية للناس. كما أن الأسماء ههنا لها دلالة في الغالب الأعم. **فسعيد** هو تعيس، على النقيض من اسمه، **وهناء** التي تزوج بها بدلاً من **وعد** هي شقاء أو تعاسة بالضبط، وصديقه مفيد هو كائن لا فائدة منه ولا جداء بسبب رداءة الشروط.

وتبدأ الرواية من زيارة **سعيد** لقبره كل عيد، وذلك اقتداء بما يفعله الناس الذين يزورون موتاهم في الأعياد. ولكن هذا الفعل لا يروق **لهناء** التي هي نصف فلسطينية جاءت إلى المخيم من خارجه. وبما أنها تنتمي إلى طبقة أعلى من طبقة أناس المخيم، فإنها تتكبر على حماتها، **أم أحمد**، كما تتكبر على **سلمى** التي تجهل السلم، وهي أخت **سعيد** المتزوجة برجل اسمه **جمال**، ولكنه لا يفعل أي فعل ينم عن أي جمال.

إننا، إذن، أمام مفارقتين. أما أولاهما فهي أن القبر بلا جثة. (ويتضح من سياق الرواية وجوّها أن

---

*باحث ومترجم من فلسطين.

بطلها جثة بلا قبر). وأما ثانيتهما فهي أن **هناء** هي الشقاء و**سعيد** هو التعيس بالضبط. ومما تجدر الإشارة إليه كذلك أن الرواية كلها تجري في يوم واحد، وهو يوم عيد الفطر سنة ٢٠٠٥. وهي تبدأ في الصباح وتنتهي في الساعة الثانية ليلاً، فتمتد طوال مدة من الزمن لا تبلغ عشرين ساعة. ومن المفترض أن يكون يوم العيد وقتاً للفرح، ولكنه ههنا يوم لا يفوح منه شيء سوى روائح الموت والحزن والكرب والهم والغم.

فمما هو ناصع تماماً أنها رواية موضوعها الإحباط، أو الهبوط من الأعلى إلى الأسفل، أو قل إنها النص الذي يرسم انكسار الحلم الفلسطيني. ففي مخيم اليرموك، الذي هو الإطار المكاني لهذه الرواية، كان منظر جنازة الشهيد طقساً مألوفاً، بل هو مشهد يومي أو دائم التكرار طوال ربع قرن، أو زهاء ذلك. أما الآن فقد تغير كل شيء، وصار الاستشهاد ذكرى منسية، ليس إلا.

ومع أن التغير واحد من المحاور الكبرى لهذه الرواية، إن لم يكن محورها الوحيد، فإن الكاتب لم يعرض للصفات السلبية التي حلّت بمخيم اليرموك فأسهمت في الانحلال الروحي الذي أدى إلى الوضع الجديد. وهذه هي أهم الصفات السلبية التي رسّخها التغير:

أولاً ـ صار المخيم مزبلة كبيرة تكتظ بجميع أصناف الأوساخ.

ثانياً ـ صار مرآباً للسيارات التي ما عاد يمكن لها أن تسير فيه بسهولة.

ثالثاً ـ صار هواؤه مفعماً بالسخام الذي تنفثه السيارات باستمرار.

رابعاً ـ صار محشراً لا يملك المرء أن يسير في أزقته، ولا سيما أثناء فوعة المساء.

خامساً ـ حلت البضائع والاستهلاك محل الندرة والتقشف. فالمخيم الذي اعتاد أن يفرز المتعلمين والمثقفين والمناضلين والشهداء قد استحال إلى سوق، واستحال أناسه إلى "شعب من أصحاب الدكاكين"، كما قال نابليون عن الإنجليز.

ومع استشراء الاستهلاك وافتحاله اختفت جنازة الشهداء وحل محلها الإقبال بشراهة على البضائع بأصنافها كافة. ولكنني لا أذكر أن كلمة "الاستهلاك"، أو كلمة "البضاعة"، التي تشتقها اللغة العربية من "البضاع"، قد جاءت في متن الرواية، مع أن هذا الأمر هو بيت القصيد في الحياة المعاصرة، ومع أن هذا النص حصراً مكرس لرصد التغير أو التحول الذي طرأ على سياق التاريخ، أو على مسار الحياة.

و لو أن الرواية الراهنة قد عرضت لهذه الصفات السلبية الخمس بوضوح وصراحة لأولجت إلى بنيتها عنصراً من شأنه أن يسّوغ أو يعزز موقف **سعيد** النهائي، وهو المعروض في الصفحة الأخيرة من الكتاب إياه؛ أو لنقل شدة ميله إلى موته وقبره الفارغ الذي يشعر بأنه يناديه. فالموت أشرف من حياة يموتها المرء يومياً في مخيم هذه هي صفاته الخانقة وشروطه النافية لكل وجود أصيل أو معقول. فلقد أغفل النص الشيء الكثير مما هو في صلب الواقع أو صميمه بالضبط.

ومع ذلك، فإن الرواية ترى بوضوح تغيراً يأخذ إنسان المخيم ويهبط به إلى حضيض الوجود. فمن الواضح أن اهتمامات الإنسان ـ كما عرضتها الحبكة الروائية ـ هي من التفاهة بحيث تدعو إلى الاستهجان. والدليل على ذلك أن شخصيات الرواية منهمكة في صراع بلا معنى يخوضه بعضها ضد بعض: **سعيد** ضد المرأتين اللتين أحبهما، وهما **وعد** و**هناء**، كما أن **سلمى** وأمها ضد **هناء** أيضاً. وهذا صراع تافه وعقيم لأنه يبعد الناس عن عدوهم الصهيوني الغاصب. فكأن الرواية تلوّح للقارئ بفكرة ترخم بين السطور، ومؤداها أن إنسان المخيم لم يعد كائناً حياً على الأصالة، بل صار جثة بلا قبر. وههنا أتذكر قولاً **لغولدا مائير**: "العرب جثة هامدة"، أو قل جثة بلا قبر.

وعندي أن لحظة اختلاء **سعيد بوعد** لم تكن موفقة كثيراً، بل هي لم تكن تتمتع بالنضج والتلقائية الكافيتين. ولقد كان في ميسور الكاتب أن ينأى عن هذا الموقف السينمائي المرتجل، وأن يرسم صورة لسقوط وعد بطريقة أفضل، لو أنه قدمها متعالية أو متعجرفة، ونحسب أنها تملك أن تشتري كل شيء بالمال، حتى شرف الرجل الذي أحبته وأحبها أصدق حب ممكن. إن رمزية ذلك اللقاء واضحة، فهو إشارة صريحة إلى إجهاض الحلم الفلسطيني، مثلما أن عودة مفيد إلى أمريكا هي نتاج يأس من ذلك الحلم نفسه. "لقد جاءت من الماضي ومن البعيد لتكمل إغلاق الدائرة الجهنمية عليه" (ص ١٢٦) وههنا يتبدى الدمار جهرياً ونهائياً، ولم يبق هنالك شيء من شأنه أن يشد الروح إلى الحياة. "إنه زمن الخسارات" (ص ١٤٠).

وبسبب خسارة الحلم، يملك المرء أن يقرأ في الصفحة الأخيرة من هذه الرواية: "سمع قبره يناديه... شم رائحة الموت القوية تعبق في أنفاسه. فتح عينيه، كانت رائحة الموت ما تزال قوية، عاد وأغمض عينيه من جديد، رائحة الموت التصقت به... شعر أنه يسير إلى قبره بنعش خشبي، ولكنه هذه المرة بغير أعلام". (ص ١٤٩) وههنا بالضبط تنتهي الرواية، أي بموت البطل الذي لم يعد بطلاً بأي حال من الأحوال.

فـي حسـباني أن هـذا الـنص مهـم، بـل شـديد الأهميـة، ويسـتحق ا لدراسـة المسـتأنية والنقـاش السابر الطويل، وذلك نظراً لكونـه مكرسـاً للركـود الـذي أصـاب الكفاح المسلح الفلسطيني، وللخـوض فـي الوضـع الـذي آل إليـه شعبنا بعد قتـال دام منـذ ثورة القدس سنة ١٩٢٠ وحتى مطالع القرن الحادي والعشرين. ففي قناعة مؤلف الرواية، وكذلك فـي قناعـة كاتـب هـذه السـطور، أن الشـعب الفلسـطيني المعتـدى عليـه، والـذي تركـه العـالم لقمـة سـائغة للصـهاينة، لا معنـى لـه بغيـر السـلاح والصـدام الدموي اليومي مع الغاصب المحتل والمتطفل على بلادنا فلسطين مثل الأشنيات. وههنا بالضبط يكمن وجع **سعيد**، بطل الرواية. والمؤسف حقاً أنه ما من أحد في هذه الرواية نفسها، سوى هذا "السعيد"، مهمـوم بهـذا الهـم الـذي هـو أكبـر الهمـوم علـى الإطلاق.

***

ولكن هذه الرواية لا تخلو من مآخذ جدية، أو من مثالب ليست بالطفيفة. فلا غلو إذا ما زعمت بأن أسلوبها لا يتمتع باللمسة الشعرية الكافية التي أراها حاجة ملحة لكل رواية تبتغي النجاح. فالجملة ههنا قلما تتمتع بالينع والإخضلال، فضلاً عن أنها رأسية أو فورية، أو قل إنها نهارية أكثر مما يجوز لها أن تكون. وعلة ذلك أنها تمضي إلى غرضها على نحو مباشر في معظم الأحيان. وهذا يعني أنها كثيراً ما تجيء بغير انحناءات أو إيحاءات، وكذلك بغير رشاقة أو خلابة تؤسس اللدانة الدالة على فتاء الروح، وذلك مما يسوغها في فم القارئ.

إذن، أعتقد بـأن السـمة الشـعرية للروايـة هـي كالملح للطعام، ولئن التحم الدرامي بالشعري حتى الدرجـة التـي يتعـذر معهـا استنكاف أي منهمـا عـن الالتحـام بـالآخر علـى نحـو انـدماجي، جـاء الـنص عظيماً في معظم الأحيان. وخير الأمثلة على ذلك روايـات الكاتـب الإنجليـزي **د.هــ. لـورنس** الـذي اسـتطاع أن يجعـل مـن روايـة لـه عنوانهـا "قـوس قـزح" أنشـودة شـعرية فاتنـة دون أن تفقـد سـمتها الدراميـة، أي دون أن تكـف عـن كونهـا روايـة مـن الدرجة الممتازة.

ولم يكتف هذا النص الراهن بـأن جـاء أسـلوبه أقرب إلى أساليب الصحافة منه إلـى أسـاليب الأدب، بـل تـورط فـي أغـلاط لغويـة كثيـرة ومتنوعـة، كـأن يقول "وشعره" (ص ١٤٦) بدلاً من "وشـعر بـه" أو "فـي مثـل هكـذا وضـع"(١٤٤) بـدلاً مـن "فـي مثـل وضـع كهـذا". ومما هو لافت للانتباه أن كلمة "كـان" ومشـتقاتها تتكـرر فـي الـنص عـدداً مـن المـرات لا يحصـى، وذلك مما يشوه الأسلوب قليلاً أو كثيـراً. ومــن الغرائــب أن تصــاب اللغــة العربيــة بهــذا التضعضـع الشـائع فـي زمـن المـدارس والجامعـات والمطابع ووسائل الاتصال المتنوعة. ففي الحق أن مثل هذه الأغلاط كثيرة الانتشار بين معظم الكتاب في هذا العصر.

ومما هو ناصع إلى أن النص الراهن لا يترك مجـالاً للتفـاؤل أو للثقـة بالمسـتقبل. ولكننـي أود أن أؤكد، مع اقتناعي بأننا في برهة ركود آسن، أنه ما من شـيء قد حسم على نحو نهائي، وأن المعركة بيننا وبين العدو الطفيلي لم تنته بعد، وكل ما في الأمر أن زخمها لم يعد غزيراً كما كان من قبل، وأن انفجاراً مفاجئاً قد يحدث في وقت لا يعلمه أحد. فـالزمن مفتـوح علـى الأبـد وإلـى الأبـد، ولـن يحسم الصـراع إلا بانتصـارنا النهـائي التـام، ولـو بعد ألف سنة. ولكن النص لم يوح بـأي أمل يخص المستقبل البعيد. وههنا أود أن ألفت الانتباه إلى هذه الحقيقة: إن الشعب الفلسطيني لن يخسر قضيته إلا يوم يقتنع بأنه قد خسر قضيته.

***

ومـع جميـع مآخـذي علـى هـذه الروايـة، فـإنني قانع بأنها نص جيد، بل جيد جداً، في هذه المرحلة المتعفنة الراكدة. (ولولا هذه القناعة لما كتبت هذا المقـال). وعنـدي أن تشـاؤمها الحالـك هـو علامـة صحة أو جودة، وذلك لأنه ــ مثل تشاؤم المعري ــ نتاج لحساسية مرهفة، صـادقة، طيبـة أو نبيلـة. إنهـا تتألم لانطفاء الحلم الفلسطيني، وتحزن لأن الثـورة لـم تسـتطيع أن تفـي بالوعـد الـذي وعدتـه للتـاريخ. وفضلاً عن ذلك، فإنها تضمر شيئاً من الميل إلى سدانة الذاكرة أو صيانتها من الأمحـاء. فهـي تـوحي للفلسطينيين بـأن جنـازة الشـهيد قد كانت تقليداً من التقاليد اليومية. في مخيماتهم البائسة، وأن عليهم أن يذكروا هذه الحقيقة باستمرار وألا يسمحوا لوحش النسيان بالتهامها وإزالتها من خيالهم الجمعي.

إذن، ليس ثمة ما يمنع المرء من الزعم بأن هذه الرواية نص لا يكذب على الواقع، ولا يزوّر الحقيقة مجاناً، ولا يأبه بتفاؤل الأطفال الذي لا يجدي نفعاً، بل يقترب من الوضع الراهن بصدق دافئ وتلقائية غريزية أو أصلية ومما يقبله الجميع أن الصدق صفة من الصفات الحميدة في دنيا البشر. وهو عندي المعيار الأول بين جميع المعايير الصانعة للمزية في الأدب الجيد. وههنا بالضبط تبتدي قيمة هذه الرواية في أنصع تجلياتها.

q q

رحلة إلى دمشق

(من خلال كتاب نفحة البشام في رحلة الشام للشيخ محمد عبد الجواد القاياتلي)

q د. بوصلاح فايزة *

توطئة:

يزخر تراثنا العربي برصيد مجيد من أدب الرحلة، خلّفه رحالة علماء أفذاذ صالوا وجالوا بلداناً وأقطاراً عدة، ودونوا لنا ما لم تدونه كتب التاريخ السياسي ومصادره، فسجلوا في كتاباتهم تلك مشاهداتهم المتنوعة، وصنفوا عادات وتقاليد الشعوب المختلفة، وتحدثوا عن طبائع الناس وتطرقوا لتحليل جوانب أكثر دقة وأهمية في مختلف المجالات، ودمجوا ذلك وصاغوه بأسلوب يجمع بين الواقعة التاريخية وعنصر الإثارة والتشويق.

ومما يمكن الإشارة إليه هو: "أن أدب الرحلة يمثل نوعاً من الكتابة تكثر فيه الشهادات المدونة التي تنقل المطالع إلى أصقاع بعيدة لا يعرفها فتطلعه على أحوال تلك البلدان جغرافياً واجتماعياً وتاريخياً واقتصادياً".

ويقف على رأس القائمة الطويلة للرحالة المميزين في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) اليعقوبي، وابن وهب القرشي، وسلام الترجمان، وفي القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) المسعودي، والمقدسي، وابن حوقل، وابن فضلان،

وفي القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)عرف الناس أبا **الريحان البيروني**، في حين عرفوا في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) رحالة المغرب الذين شدوا رحالهم صوب الشرق قاصدين حج بيت الله الحرام أول أمرهم ثم تأصل حب الرحلة في قلوبهم فأولعوا بالتنقل والترحال ودونوا ذلك في مؤلفات خالدة القيمة والأثر نذكر منهم **الإدريسي وابن جبير، وأبا حامد الغرناطي، وابن أبي بكر الهراوي**، وإذا انتهينا إلى القرنين السابع والثامن الهجريين (الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين) فإننا نذكر بكل فخر واعتزاز في هذا المجال رحلات **البغدادي**

* باحثة بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة وهران بالجزائر.

والحموي المغربي، حتى إذا انتهينا إلى أرفع مستوى بلغت فيه رحلات العرب المسلمين أقصى غاياتها من حيث الغنى ومن حيث الاتساع نجد **ابن بطوطة** وقد أنفق في رحلته حوالي ثمانية وعشرين عاماً قطع خلالها ما يساوي مئة وعشرين ألف كيلو متر، ثم نجد **البلوي وابن جابر**، ونجد كذلك **محمد بن قو** سلطان مالي.

وفي عصرنا الحالي يطل علينا عدد من الرحالة العرب المشاهير تمكنوا من التجول والسفر والترحال بين بلدان العالم المختلفة، ودونوا بأسلوب بارع ذي نفحة أدبية خفيفة أطرافاً من رحلاتهم في عدد من الكتب القيمة في هذا المجال. ونذكر من بينهم الرحالة والأديب "**محمد عبد الجواد القاياتي المصري**" في كتابه "نفحة البشام في رحلة الشام" الذي هو محل دراستنا.

ومن أهم عوامل نجاح أدب الرحلة التي يمكن أن نشير إليها في هذا المقال، أن تكون الرحلة مدونة تدويناً موضوعياً بعيداً عن الفرضية، وأن يكون الرحالة متصفاً بالنزاهة والواقعية فضلاً عن كونه مزوداً بالعلم والثقافة والمعرفة.

ونظراً إلى هذه العوامل، فقد عد الباحثون أدب الرحلة علماً من العلوم، إذ إن أصحابه ألموا فيه بكثير من المعارف، فتحدثوا عن البلاد التي زاروها، وعن طبيعة الأرض والمناخ والمواقع والحدود والأبعاد والارتفاعات، ولم يهملوا أحياناً البنيان والآثار، وصوروا أحوال السكان وطباعهم وأعيادهم وحرفهم وما يؤدونه من الضرائب، وما كانت تختلف به الألسنة وتتغير اللهجات، فشملوا بذلك مختلف أنواع الجغرافية، ويمكن أن نشير هنا إلى ما تزخر به كتابات **الإدريسي** في "نزهة المشتاق" **وابن جبير** في "كتاب الرحلة" **وابن بطوطة** في "تحفة النظار" **وناصر خسرو علوي** في "سفر نامة" **والقاسم التجيبي** في "أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم"، **ومحمد بن عمر التونسي** في كتابه القيم "تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان"، إلى غير ذلك من الكتابات الراقية التي تنقل القارئ إلى المناخات والبيئات والأجواء والأزمنة التي كتبت فيها تلك الدراسات القيمة.

مؤلف الكتاب

محمد بن عبد الجواد القاياتي(١) : ١٢٥٤ ـ ١٣٢٠هـ: العالم العامل والمرشد الكامل الشيخ محمد عبد **الجواد القاياتي المصري**، أديب وسياسي كان ممن ناصروا الثورة العرابية، فاعتقل وسجن مدة بالمنيا، ثم أبعد عن مصر سنة ١٣٠٠هـ، وعاد بعد أربع سنين، وتوفي عام ١٣٢٠هـ (١٩٠٢م) ببلدة "القايات" في الصعيد. أنظر في ملف الرحلات الكلام عن رحلته "نفحة البشام في رحلة الشام"، وهي ذكرياته عن المدة التي قضاها منفياً في بلاد الشام.

وكان الشيخ **القاياتي** والشيخ **محمد عبده** ممن نفي مع كثير من علماء مصر إلى سورية ولبنان أثناء حركة **عرابي باشا** الشهيرة عام ١٣٠٠هـ، فصاروا يترددون بين بيروت ودمشق، وكانوا في دمشق نزيلين دار **محمد سعيد أفندي الكيلاني**، وكان ممن حضر للسلام عليهم مولانا الشيخ **بدر الدين** عليه الرحمة والرضوان.

من أهم مؤلفاته:

ـ نفحة البشام في رحلة الشام.

ـ خلاصة التحقيق في أفضلية الصديق في الرد على احتجاج المأمون على علماء بغداد.

ـ السنة والكتاب في التربية والحجاب.

ـ وسيلة الوصول في الفقه والتوحيد والأصول.

وكان **ابنه مصطفى**(٢) بن **أحمد** بن **عبد الجواد** بن **عبد اللطيف القاياتي**، من رجال الحركة الوطنية بمصر. ولد في القايات وتعلم بالأزهر، ودرس الأدب فيه ثم في الجامعة المصرية القديمة، وقيل في وصف (أماليه) في كلا المعهدين، "إنها كانت مرجع ثقة"، فلعلها لا تزال مخطوطة. وشارك في الحركة الوطنية، فاعتقل وسجن عدة مرات أولها سنة ١٩١٩، وانتخب نائباً ثلاث مرات متعاقبات، كما كان خطيباً جريئاً، توفي في القاهرة ودفن في القايات.

١ـ سبب خروج المؤلف من مصر:

أما عن سبب خروج المؤلف وأخيه من مصر عنوة ونفيهما إلى خارج القطر المصري بدون تعيين موطن نفيهما، نجده يقول في كتابه: "وسبب خروجنا من مصر هو أن أهالي البلاد عندما صارت الأحكام فيها عسكرية، وانتشبت الحرب بين الإنكليز وأهل الوطن العزيز، اجتهدوا غاية الاجتهاد في سبيل المدافعة والجهاد، بأخذ الأهبة والاستعداد.. فكنا في ضمن من وقع الحجر والحجز عليهم بعد صدور الأوامر العالية فيهم، فصار سجننا بسجن مديرية المنيا من مديرية الصعيد، مع جم غفير وعدد كثير من الوجوه والأعيان ومشايخ العرب والبلدان، لاتهامات يطول شرحها بغير طائل والغالب فيها الوشاية بالباطل، فمن هؤلاء الناس من نسب إلى التطوع، ومنهم من نسب إلى التبرع، ومنهم من اتهم بالتهييج للمخاطر وتحريك الساكن من الخواطر، ومنهم من ادعي عليه بالتشيع للجهادية، وكثرة قراءة الجرائد المحلية، وغير ذلك من أسباب الخصوصية والبواعث العدوانية،

لدواعي العدوات الشخصية بدون مراعاة المصالح العمومية. فكم قبض على بريء وأطلق سبيل مجترئ بمجرد الوشاية فيه من بعض أعاديه، هكذا حصل في غالب المديريات سوى من قبض عليهم في القاهرة والإسكندرية ودمياط ورشيد من الذوات والبكوات والبشوات والعلماء والأمراء وأولاد الفقراء، ومكثوا في أقبح السجون بغاية الأحزان والشجون يكابدون عذاب الهون"(٣).

وعن قضية النفي يتحدث المؤلف قائلاً: "فمنهم من نفي مؤبداً إلى سيلان، ومنهم من نفي بمدة إلى السودان، ومنهم إلى خارج القطر وملحقاته، بدون تعيين مواطنه وجهاته، وكنا من هذا القسم الأخير نحن وجم غفير، فبودرنا بالإخراج من غير مهلة ولا تأخير... وقلت شعراً في المعنى: (٤)

هـذا الزمـان غرائـب وعجائـب لا تنقضـي

النفـي فـي إيجابـه والمنـع منـه بمقتضـي

لا يرتضـي مـن حكمـه إلا بمـا لا أرتضـي

ولكـم يطـاردني وسيـف البغي منـه ينتضـي

وأمّا عن الأشخاص الذين قبض عليهم يقول المؤلف: "كان من جملة من قبض عليهم في هذه المسألة حضرة العالم العامل والإمام الهمام الكامل المحدث الفقيه الأصولي النحوي المتفنن المتقن صاحب التآليف المفيدة من الأستاذ الشيخ محمد **عبد الله عليش** المغربي الأصل المصري المولد، شيخ السادة المالكية بالجامع الأزهر والمعبد الأنور، أخذ مريضاً من داره محمولاً لا حراك به، وأودع في سجن المستشفى... إلى أن توفي وانتقل إلى رحمة الله..."(٦).

٢ـ التوجه إلى دمشق:

ويسترسل المؤلف كلامه عن رحلته إلى دمشق قائلاً: "ثم بعد إقامة يومين في طبرية وجهنا إلى دمشق ومررنا على جب يوسف عليه السلام... ولم نزل سائرين إلى أن وصلنا إلى نهر الشريعة(٧) قبل الغروب بنحو ساعة، وبتنا في ذلك المحل عند القنطرة المسماة "جسر بنات يعقوب" وفي هذا الجسر قول السيدة **عائشة الباعونية** (٨):

بنى سلطاننا برقوق جسرا

بـأمر والأنـام لـه مطيعـة

مجـاز فـي الحقيقـة للبرايـا

وأمر بالمرور على الشريعة

وفي الصباح توجهنا في الطريق ومررنا على "جبل الجيلان"، وكانت "جباً" عن يميننا من الجانب الجنوبي، وأسفنا على عدم مرورنا عليها لأجل زيارة الشيخ **سعد الدين الجيباوي** المشهور بالولاية والكرامات. ولم نزل في السير إلى أن وصلنا إلى القنيطرة، بلدة قديمة كانت خراباً فأعطتها الدولة الآن للشراكسة المهاجرين من بلادهم يعمرونها ويزرعون فيها.

وفي الصباح توجهنا إلى جهة "سعسع"، وهي مدينة قديمة خربة ليس فيها كثير من الناس، بل أفراد قليلة من الأعراب، وعندها مياه غزيرة، وأرضها صالحة للزراعة"(٩)... فدخلنا بلدة بالقرب من دمشق يقال لها "عرطوز" (١٠) وبتنا في خان غير نظيف خوفاً من المشي ليلاً من الجهل بالطريق وتراكم المطار... فركبنا الدواب وسافرنا إلى دمشق فدخلنا من ذلك الوقت في ضواحي المدينة، حتى وصلنا ضيعة بجوارها يقال لها "المزة"(١١)...

ونزلنا في بيت الحسيب النسيب السيد **"سعيد أفندي الكيلاني"**، من أمراء دمشق وأعيانها، كان رئيس مجلس البلدية بها... فاستقبلنا هذا الأمير بكل إقبال وبشر وإجلال، وجاءنا للسلام علينا كثير من العلماء والأمراء والتجار والكبار. وكان أول مبادر حضرة أستاذنا الشيخ "**سليم** كبير آل بيت العطار" أهل المجد والشرف والفخار، من السادة الأكابر كابراً عن كابر وهو شيخ متقدم في السن"(١٢).

"وجاءنا أيضاً حضرة الأستاذ الشيخ **منيني أفندي** عالم كامل أديب فاضل من بيوت العلم والشرف خلفاً عن سلف..." و"جاءنا حضرة الشيخ **سليم أفندي الكزبري** نجل الشيخ **مسلم الكزبري**، محدث الشام قديماً وعليه المعتمد في صحة الحديث والسند، فهو من بيت علم قديم مشهور بالحديث والتدريس والتعليم..." و"جاءنا أيضاً جناب الشيخ **أمين أفندي النابلسي** من ذرية القطب الشهير والبدر المنير العلم المفرد والعلامة الأوحد صاحب المدد القدسي والفتح الأنسي سيدنا الشيخ **عبد الغني النابلسي**. وهو أيضاً صنع لنا وليمة دعا إليها أكابر العلماء والأمراء وزاد في تأنقها وحسن رونقها ولا غرو فهو من بيت السماحة والكرم، ولطف الشمائل والشيم..."(١٣).

"وزارنا أيضاً حضرة الأستاذ العلامة والقدوة الفهامة السيد الكامل المعتبر حضرة والدنا الشيخ **عمر** من سلالة أل بيت العطار وخلاصة أصلهم الذكي المعطار، وحضرنا بعض دروسه في الزاوية

التي على شط البحر، المشهورة "بالمجيدية"، فرأينا منه علماً بارعاً وجواباً حاضراً وذهناً وقاداً وفكراً نقاداً ومعرفة تامة بعوائد المصريين، ولا سيما الأفاضل الأزهريين. فإنه أقام بمصر بمدة من الزمان وكان يجتمع فيها بحضرة الشيخ **الأكرم الأفغاني**، وتلقى عنه بعض العلوم كالتصوف وغيره"(١٤).

"وجاءنا العالم الصالح التقي الناجح الشيخ **بكري العطار** نجل صاحب الهيبة والوقار الشيخ **حامد العطار** وولده النجيب حضرة الشيخ **أديب**، والشيخ **إبراهيم العطار**، ومنه نجل **المرادي** الشهير صاحب القدر الخطير والفضل الكبير، كان في بيتهم قديماً إفتاء دمشق ولهم المآثر والمفاخر فيها، ومن أجدادهم مؤلف تاريخ القرن الثاني عشر المسمى بسلك الدر وهو تاريخ كبير من مجلدين..."(١٥).

وكان الشيخ **أحمد البربير** العلم الشهير الذي هاجر من بيروت لعدم صفاء العيش له فيها، وصنع في هجو أهلها بيتين سمعتهما من قريبه **إبراهيم البربير** وهما(١٦):

بيروت مقبرة العلوم وحفرة

أضحت على أهل العلوم سعيرا

كم عالم قد مات من ضغطاتها

ورأى هنالك منكراً ونكيرا

وله رسالة أيضاً في أبحر العروض سماها "اقتباس آي القرآن في مدح عين الأعيان" كلها مدائح في الشيخ **المرادي**، منها في بحر الطويل:

لقد شرف الله المرادي سيدي

بخلق عظيم بات كالزهر الغض

وأورثه مجد السراة جدوده

والله ميراث السموات والأرض

ومنها في البسيط:

أعداء سيدنا مفتي دمشق بغوا

فضيق الله في الدنيا أماكنهم

وأقفر الله منهم شامنا زمناً

فأصبحوا لا نرى إلا مساكنهم

ومما زارنا من أعلام ومشايخ الطرق والفقراء الشيخ **محمد الخاني** عالم عامل وورع كامل، وولده الأديب الأريب الفاضل النجيب الشاعر الناثر المجيد حضرة صديقنا الشيخ **عبد المجيد**..."(١٧).

ولنرجع الآن لما نحن فيه من الزيارات والدعوات فنقول: "إن حضرة الشيخ **الخاني** الكبير دعانا للكرامة في محله على لسان نجله، فتوجهنا نحن وحضرة السيد **سعيد أفندي الكيلاني** وبلغنا من الأنس بهم والمجابرة منهم غاية الأمان... ومن زارنا أيضاً حضرات أنجال مولانا الأمير السيد **عبد القادر** وهم حضرة الأمير **محمد باشا** وحضرة الأمير **محي الدين باشا** وحضرة الأمير **الهاشمي**..."(١٨).

ويواصل كلامه في من زاره من العلماء بقوله: "العلامة المحقق الفهامة أستاذنا الشيخ **محمد الطنطاوي** المصري الأزهري، عالم الشام حالاً وقالاً وقبولاً وإقبالاً، له اليد الطولى في علوم الآلات والفتح المعلى في علم الفلك والميقات"(١٩).

"ومنهم الأستاذ الأوحد والعلامة الأمجد الشيخ **طاهر** أفندي الجزائري المغربي، مفتش جمعية المعارف بولاية سورية السنية حالاً، وهو من الذكاء والفطنة على جانب عظيم، وبواسطته تقدمت المعارف والمدارس في الولاية، ولقد رأينا من الكتب المطبوعة على ذمة المعارف شيئاً كثيراً منه: "قصص الأنبياء وتواريخ ظهورهم ومنه حل المنظوم للثعالبي، ومنه الفوائد الجسام في الكلام على الأجسام، في الطبيعة على طريق المؤلفات الجديدة في أوروبا، ومنه كتاب مد الراحة لأخذ المساحة تأليف الشيخ **طاهر أفندي**"(٢٠).

ومنهم "الشيخ **محمد بن المبارك المغربي** الجزائري، عالم ماهر وأديب شاعر، رأيت له ونحن في بيروت مقامة في رثاء الأمير **عبد القادر** سماها "لوعة الضمائر ودمعة النواظر في رثاء الأمير **عبد القادر**" ومقامة أخرى ظريفة في المحاكمة بين الغربة والإقامة والحضر والسفر، وجاءنا في الشام زائراً ومسلماً، فرأينا منه رجلاً صالحاً كأبيه ذا قدر نبيل وفكر نبيه"(٢١).

ذكر المساجد والمزارات والمشاهد بدمشق:

اعتقد أن هذه الممارسة المتمثلة في زيارة المزارات والمساجد والأضرحة والأولياء قديمة جداً وقد نجدها في مجتمعات عديدة، ذلك أن هذا النوع من المعتقدات ليس وليد الزمن الحاضر بل ارتبط بتطور البشرية، فالإنسان منذ القدم وفي أي مكان تعامل مع الظواهر الطبيعية والاجتماعية تعاملاً عقائدياً خرافياً، حيث يرد عدد من النكبات والأزمات إلى كائنات خرافية غير موجودة لكنه يعتقد في قدرتها على تحقيق الأشياء التي عجز

عنها وإعانته ومساعدته أمام ما يعترضه من صعوبات وما يجتازه من أزمات، وهذا الدور هو ما ينطبق بالضبط على زيارة الأضرحة والأولياء قصد قضاء حاجات لم يستطع هذا الإنسان قضاءها بالطرق الطبيعية والمعتادة.

وما يلفت الانتباه في دمشق كما في عدد من البلدان العربية الإسلامية هو تلك المكانة البارزة التي تحتلها مزارات الأضرحة للأنبياء والصحابة والتابعين والعلماء والأولياء الصالحين في الثقافة والمخيال الشعبي عموماً، ورسوخها في أوساط العامة لدرجة يمكن التساؤل فعلاً عن طبيعة الفكر الذي دعم هذه الأهمية ورسخ بالتالي عدداً من الطقوس التي لا تزال حاضرة بقوة إلى اليوم.

ومن أهم هذه المزارات نذكر على سبيل المثال لا الحصر مايلي:

أ ـ الجامع الأموي:

إن أول محل زرناه ورأيناه في دمشق هو المسجد الأموي، الذي هو من بناء بني أمية وهو كالجامع الأزهر في الاتساع، إن لم يكن أكبر منه، فيه مقصورة عظيمة بالجانب الشرقي منها مسجد سيدنا **يحيى بن زكريا** عليهما السلام، وفيه رأسه الشريف كما ذكره **ابن جبير** في رحلته المسماة تذكرة الاتفاق عن اتفاق الأسفار ومثله له في كتاب "الإرشادات إلى أماكن الزيارات لابن **حوراني**، وفي الجانب الشرقي من الجامع الأموي مشهد رأس الإمام **الحسين** بن الإمام **علي بن أبي طالب** ـ كرم الله وجهه ـ وعليه بناء عظيم عالي منور إلى الغاية وفيه المنارة الغربية، التي كان الإمام **الغزالي** يتعبد فيها"(٢٢).

وفي أمام الجانب الشرقي بركة ماء فيها نوفرة عظيمة يخرج الماء منها بقوة زائدة ليلاً ونهارا، وفي أمام الباب الغربي دكاكين لباعة الكتب والمجلدين في الطريق الموصل إلى باب البريد المشهور، الذي قيل فيه قديماً:

ما بين جانبها وبين بريدها

قمر يغيب وألف شمس تطلع

ب ـ المدرسة الظاهرية:

نسبة إلى الملك **الظاهر بيبرس** تحت القبة، حيث استمر الشيخ **طاهر أفندي** الجزائري(٢٣) في علمه لإتمام ما عزم عليه ونقل ما كان موجوداً إلى مسجد الظاهر لتأسيس المكتبة الظاهرية. وهكذا تأسست المكتبة الظاهرية كمكتبة عامة، وجعلت لها الحكومة إدارة خاصة وعينت لها قواماً وسنت لها قانوناً يضمن صيانتها على غرار المكتبات الكبرى في دول العالم" ووضعوا لها شرائط المكاتب الكبرى وذلك عام ١٨٧٩ فجاءت مؤلفة من ٣٤٥٣ كتاباً منوعة عدا الكراريس والأوراق المتفرقة وفق ما جاء في الفهرست المطبوع بعد سنة من افتتاحها للطلاب.

وإلى هنا يشير **عبد الجواد القاياتي** إلى هذه المكتبة بقوله: "فودنا قبة ممتلئة بالكتب المجموعة بين الأوقاف، التي كانت مفرقة معرضة للضياع، وقد جمع الباقي منها وجعل في هذه القبة حتى صارت مكتبة عظيمة ينتفع بها أهل العلم... ووجدنا بها ففي ذلك الوقت حضرة العالم الشيخ **طاهر أفندي الجزائري** جالساً بها مشتغلاً بالنقل والجمع"(٢٤).

وبعد تعيين الشيخ **طاهر أفندي** الجزائري بناء على جهوده كمفتش للمعارف في ولاية سورية، بذل مجهودات جبارة في سبيل إصلاح أساليب التعليم والتدريس، وكان يتعهد المعلمين بالنصح والإرشاد والتوجيه، ويسمع بشغف لآراءهم في ابتكار أنجح الوسائل لتعليم الطلاب والدعوة إلى طلب العلم. وكان يسهر الليالي الطويلة عاكفاً على تأليف الكتب في مختلف العلوم الدينية والعربية والرياضية، مبسطاً أساليبها مختاراً ما تدل التجارب على نجاحه وسهولة تلقينه، وكان يشرف بنفسه على طبع كتبه في مطبعة الجمعية الخيرية.

ويسترسل **عبد الجواد القاياتي** في كلامه عن الشيخ **طاهر أفندي الجزائري** بقوله: "ثم خرج معنا لزيارة مشاهد الصحابة والعلماء والصالحين الموجودة في جهة باب توما وباب شرقي، فزرنا أولاً ضريح السلطان **صلاح الدين الأيوبي** وهو أيضاً قريب من الجامع الأموي من جهة الشمال، وزرنا في ذلك الجانب من قبور الصحابة قبر **خولة بنت الأزور** الصحابية، **وشرحبيل بن حسنة** كاتب الوحي بقرب باب توما وقبر **ضرار بن الأزور الأسدي**، شهد فتح دمشق ومات بها"(٢٥).

كما زار الشيخ **عبد الجواد القاياتي** أهم المزارات الجليلة لأنبياء وعلماء وصلحاء بمقابر مختلفة كمقبرة الباب الصغير وباب توما ومقبرة الصوفية ومقبرة سفح جبل قاسيون، مثل ضريح **محي الدين بن عربي** وذلك من خلال قوله: "ثم طلعنا إلى الصالحية وجبل قاسيون، فابتدأنا بزيارة الشيخ الأكبر **محي الدين بن عربي** الطائي صاحب المقامات والكرامات والمكاشفات الظاهرة والخوارق الباهرة، سلطان أهل الحقيقة وشيخ مشايخ الطريقة،... وقبره في داخل قبة عظيمة لها

أطواق وشبابيك مطلة على البساتين والجنائن وعلى قبره الشريف مقصورة من نحاس أصفر وكواكب الفضة المطلية بالذهب الأحمر ولم نر في بلاد الشام ضريحاً يشبه أضرحة آل البيت بمصر إلا هذا الضريح الأنور والمزار الأزهر. ومعه في هذه القبة الشهم الهمام والبطل المقدام الأمير **عبد القادر الجزائري**"(٢٦).

ج ـ الجامع الأكبر:

وأما مسجد الشيخ الأكبر فإنه من أجمل مساجد الصالحية، فهو مشرف على بساتينها وما وراءها من الأشجار والأنهار في أرض الغوطة إلى مدينة دمشق، وبجواره يوجد ضريح الأمير **عبد القادر**. وبعد أن خرج الشيخ **عبد الجواد القاياتي** من زيارة هذا الضريح، توجه إلى زيارة القطب الأوحد والعلم المفرد الأستاذ الشيخ **عبد الغني النابلسي**، وهو مدفون في داره بالصالحية، وعلى ضريحه قيم من ذريته يتولى القيام بخدمته ويتلقى الزوار بالترحاب..."(٢٧).

"... ثم توجهنا لزيارة السادة "الأكراد الأيوبية" في قبة مخصوصة بهم، ورأينا قبورهم مسنمة مفتوحة من الجانب الغربي... بعد ذلك صعدنا في "جبل قاسيون" وزرنا ضريح نبي الله ذي الكفل في قبة مخصوصة به عليه السلام، وزرنا قبر الإمام **ابن مالك النحوي** في حوش تحت مشهد ذي الكفل ومعه جملة من قبور العلماء الكبار... ثم بعد أن نزلنا من هذا الجبل صعدنا في قبة عالية بها قبة العالم العامل الشهير الشيخ **خالد النقشبندي**... ولم نخلص من الزيارات في الصالحية إلا وقت الغروب، وزرنا في المدينة ضريح السلطان العادل والملك الكامل الفاضل **نور الدين محمود بن سعيد زنكي** الشهيد"(٢٨).

والدعاء عند قبره مستجاب، وهذا مستفيض عند أهل العلم، ذكره **الحافظ محمد بن الحسن** صاحب "مجمع الأحباب"، **والكمال الدميري** في "حياة الحيوان"، وصاحب "طبقات الحنفية" و**البصروي** في فضائله. وكان شيخنا **العباس الطيبي** يقول أن ذلك مجرب وجربناه مراراً"(٢٩).

القيمة التاريخية للكتاب:

تكمن القيمة التاريخية للكتاب في كونه عبارة عن رحلة شاملة لبلاد الشام تشتمل على وصف لعاداتها وتقاليدها وتراجم لأشهر العلماء والأعيان في بيروت وطرابلس الشام والقدس الشريف قبل حوالي مئة عام.

وبعد أن انتهى الشيخ **عبد الجواد القاياتي** في ذكر أهم الأكابر من أهل دمشق أحياء وأمواتاً، وعن أهم المزارات والمشاهد والمساجد. سيسترسل في ذكر نبذة عن أهم صفات تلك المدينة الفاضلة، وما حوته من النضارة والجمال والزينة والمباني العالية، وأحوال أهلها المحمودة وعاداتهم المعهودة فيقول:

أ ـ وصف مدينة دمشق:

"إن مدينة دمشق طيبة التربة، عذبة الماء، كثيرة الأنهار، ينصب فيها الماء من سبعة أبحر منها: نهر بردى، ونهر يزيد وغيرهما. فترى الماء في دورها ليلاً ونهاراً منحدراً في القساطل إلى البرك ذوات النوافر. تسمع لخريره دوياً هائلاً وصوتاً عالياً... وأما عماراتها فإنها بالطين والأخشاب، لا بالأحجار كباقي بلاد الشام إلا قليلاً منها كالمساجد والمدارس القديمة، ومباني السلاطين والملوك والأمراء القدماء، وبعض بيوت جديدة في هذا العصر أنشئت على الطراز الجديد المعتاد الآن في مثل بيروت وغيرها. إلا أنها مع كونها في الظاهر مبنية بالطين والخشب، مزينة الباطن بالرخام الملون والنقوش الذهبية"(٣٠).

وأما من جملة المناظر المرونقة والشيقة التي بهرت قلب وفؤاد **عبد الجواد القاياتي**، هي تلك المتنزهات البديعة، ذات النظارة والبهجة المتواجدة "بالمرجة" فيقول فيها بيتاً شعرياً:

والريح تعبث بالغصون وقد جرى
ذهب الأصيل على لجين الماء

"فيخرج إليها أهل البلد بعد العصر، فمنهم من يجلس على الجسر الممتد على "نهر بردى" ومنهم من يجلس بجوار "السليمانية". وهاتيك الرياض النضرة والغياض الخضرة وما بينها من بساط سندسي رصع بجواهر الأزهار وحلي بحلية البهاء والبهار. وبعدما خلص الشيخ **عبد الجواد** في وصفه لجمال دمشق من جنائن وبساتين وعمران، انتقل إلى أحوال وطباع أهلها وعاداتهم وأخلاقهم الحميدة"(٣١).

ب ـ أحوال أهل دمشق وعاداتهم:

تحدث **عبد الجواد القاياتي** عن أهل دمشق وهو في قمة الغبطة والسرور، من هذا الشعب الجواد كثير الترحاب والإكرام، فيمدحه قائلاً: "وأما أخلاق أهلها وطباعهم وعوائدهم وأوضاعهم فهي من أجمل ما يكون أخلاق العالم وطباعهم، من سهلة العريكة ولين الجانب مع الأقارب والأجانب. يلاقون الشخص بالطلاقة والبشر والهشاشة، إلا أنهم يبالغون في التحية ويزيدون في كثرة التمني والانحناء. وعند دخول الدور أو المجالس فيكثرون

من التمنع والتصنع والتقديم لذي المقام الأرفع بما تضيق منه الصدور والأنفس قبل أن تملأ منهم صدور المجلس"(٣٢).

ومن محاسنهم التودد إلى الغرباء، وزيارة المسافرين وملاطفتهم قولاً وفعلاً، فيصنعون لهم الولائم ويشددون عليهم في العزائم. "وأما عن أحوال نساء دمشق من أهل الإسلام فيصفهم **عبد الجواد القاياتي** "بأنهن في غاية السكينة والاحتشام، فيبرزن غير متبرجات ولو كن متنزهات ومتفرجات، على وجوههن المناديل، وعلى رؤوسهن الإزار الطويل"(٣٣).

وأما نساء النصارى في الشام فهن قليلات جداً، لا يعرفن فيها ولا يتبرجن تبرج الجاهلية الأولى، كما في مثل بيروت فإنهن كنساء الإفرنج وإن كن في الأصل من جبل لبنان". أما فيما يخص الملذات والشهوات في دمشق، فإن أهلها يتنافسون ويتغالبون على إعداد المأكولات والمشروبات الشهية واللذيذة. فيقول فيها: "والغالب على أهل دمشق الميل إلى اللذائذ والشهوات، من مأكولات ومشروبات وملابس فاخرة وألوان زاهرة... كما يتغالبون في شم الهواء والخروج إلى البساتين، وإعداد المآكل اللذيذة لذلك، ويسمونه "الثيران" (السيران). وأكثر المدن الشامية على هذه الحالة إلا أن أهل دمشق أشدهم اعتناء بذلك"(٣٤).

وخلاصة القول أن هذه الرحلة كانت هادفة في مضامينها وغاياتها، وهي بالتالي تؤرخ لفترة زمنية اتسمت بأحداث تاريخية هامة، كان لها انعكاسات على منطقة بلاد الشام عامة ومدينة دمشق على وجه الخصوص، لا سيما في أمور تتعلق بجوانب اجتماعية وثقافية وسياسية واقتصادية، كان لها بالغ الأثر في صيرورة المجتمع الدمشقي. وهذا ما يعبر عنه في الأدب العربي الجغرافي بأدب الرحلة، حيث أن لهذه الظاهرة الجغرافية التي تحاول من بعيد أو قريب تشخيص مناطق معينة ومشاهد مختلفة ومتباينة العمق والدلالة، وذو بعد حضاري يعكس صورة المجتمع الشامي آنذاك، وتجسيد صور وطبائع وعادات أهله.

هوامش:

١ــ لإثراء البحث حول دمشق يراجع: **نعمان قساطلي**، الروضة الغناء في دمشق الفيحاء، سلسلة التواريخ والرحلات، دار الرائد العربي، بيروت لبنان، ط٢، ١٩٨٢، ص ص ١٣٢ ــ ١٤٣.

٢ــ نسبة إلى القايات من قرى مغاغة بالصعيد بمصر.

٢ــ (١٢٩٧ ــ ١٣٤٦هــ = ١٨٨٠ ــ ١٩٢٧م) راجع: الأهرام ١٥/ ٩/ ١٩٢٧ والأعلام الشرقية ٢: ١٨٧ وصفوة العصر ١: ٥٢٥.

٣ــ **محمد عبد الجواد القاياتي**، نفحة البشام في رحلة الشام، سلسلة التواريخ والرحلات، عدد٢، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨١م، ص ص ٧ ــ ٨.

٤ــ المرجع نفسه، ص ٩

٥ــ **محمد بن أحمد بن محمد عليش أبو عبد الله** ١٢١٧هـ/ ١٨٠٢م ــ ١٢٩٩هـ/ ١٨٨٢م) فقيه، من أعيان المالكية، مغربي الأصل، من أهل طرابلس الغرب. ولد بالقاهرة عام ١٢١٧هــ/ ١٨٠٢م وتعلم في الأزهر. ولما كانت الثورة العرابية اتهم بموالاتها، فأخذ من داره وهو مريض محمولاً لا حراك فيه، وألقي في سجن المستشفى. من تصانيفه: فتح العلي المالك في الفتوى على مذهب الإمام مالك جزءان، فتح الجليل على مختصر خليل أربعة أجزاء، هداية السالك إلى آخر المسالك في فروع الفقه المالكي، حاشية على رسالة الصبان في البلاغة، تدريب المبتدى، تذكرة المنتهى في فرائض المذاهب الأربعة، حل المعقود من نظم المقصود في الصرف، أجوبة الحيارى عن حكم قلنسوة النصارى، هداية المريد لعقيدة أهل التوحيد. توفي في القاهرة عام (١٢٩٩هــ ــ ١٨٨٢م).

٦ــ **محمد عبد الجواد القاياتي**، المرجع السابق، ص ١٠.

٧ــ هو نهر الأردن المذكور في التواريخ القديمة، المرجع نفسه: ص ١١٢.

٨ــ المرجع نفسه، ص ١١١.

٩ــ المرجع نفسه، ص ١١٢.

١٠ــ عرطوس: تقع جنوب غرب دمشق على طريق القنيطرة من أوتستراد المزة، تبعد عن دمشق: ٩ كلم.

١١ــ المزة: سكن بها الصحابي **دحية الكلبي** والصاحبي **أسامة بن زيد**. وهي مدينة الحافظ المزي تلميذ ابن تيمية ومؤلف تهذيب الكمال. ذكرها ابن بطوطة على أنها قرية صغيرة خارج أسوار مدينة دمشق. ازدادت أهميتها في الوقت الحالي عندما بني الفرنسيون فيها مطار المزة العسكري. وبني بالقرب منه سجن المزة الرهيب. وفي الوقت الحالي تم بناء القصر الجمهوري على جبل المزة.

والمِزّة (بكسر الميم وفتح وتشديد الزاي المعجمة) أحد أحياء مدينة دمشق الحديثة في سورية. تقع في الجهة الغربية الجنوبية للمدينة على

سفح جبل المزة وبامتداد نحو الغرب. وقد كانت في السابق قرية من قرى غوطة دمشق. لها من قصص وروايات التاريخ الكثير، فمن قصص الأنبياء إلى الملوك والقادة إلى رجال الدين والصحابة. سكن بها الصحابي **دحية الكلبي** والصحابي **أسامة بن زيد**. وهي قرية **الحافظ المزي** تلميذ ابن تيمية ومؤلف تهذيب الكمال. قال عنها **ابن بطوطة**: "وهي من أعظم قرى دمشق. بها جامع كبير عجيب، وسقاية معينة" وقال عنها **ابن جبير**: "قرية كبيرة، هي من أحسن القرى".

١٢ـ **محمد عبد الجواد القاياتي**، نفحة البشام في رحلة الشام، ص ١١٣.

١٣ـ المرجع نفسه، ص ١١٣.

١٤ـ المرجع نفسه، ص ١١٤.

١٥ـ المرجع نفسه، ص ١١٥.

١٦ـ المرجع نفسه، ص ١١٦.

١٧ـ المرجع نفسه، ص ١١٦.

١٨ـ المرجع نفسه، ص ١١٧.

١٩ـ المرجع نفسه، ص ١١٨.

٢٠ـ هو **طاهر بن محمد صالح بن أحمد بن موهوب السمعوني**، المشهور بالجزائري، هاجر والده من الجزائر إلى دمشق سنة ١٢٦٣هـ ـ ١٨٤٧م، وكان من بيت علم وشرف، تولى قضاء المالكية، حيث كان فقيهاً في دمشق ومفتيها في الشام. ولد طاهر الجزائري في دمشق سنة ١٨٥٢، وتعلم في مدارسها، حيث دخل المدرسة الجقمقية الإعدادية وتتلمذ على الأستاذ **عبد الرحمن البستاني**، فأخذ عنه العربية والفارسية والتركية ومبادئ العلوم، كما قرأ على أبيه أيضاً، ثم اتصل بعالم عصره الشيخ **عبد الغني الغنيمي الميداني**، ولازمه إلى أن وافاه الأجل، وكان شيخه الميداني فقيهاً عارفاً بزمانه واسع النظر، معروفاً بوقوفه على لباب الشريعة وأسرارها، وببعده عن البدع وإتباع الأوهام والبعد عن حب الظهور والتفصح في المجالس، على قدم السلف الصالح بتقواه وزهده، وعلى نهجه سار تلميذه الجزائري فشب محباً للعلم على اختلاف فروعه خاصة علم الطبيعة، يفتش عن مصادره المطبوعة والمخطوطة ويقتنيها، ويتلقف بشوق ما يسمعه من أحاديث العلماء الذين تلقوا العلم في المدارس العالية أو الأجنبية، فإذا به يدخر حصيلة كبيرة قيمة من العلوم الطبيعية والفلكية والرياضية والتاريخية والأثرية إلى جانب ما وعاه من علوم العربية والفقه.

استحكم فيه مرض الربو، وقبيل وفاته بشهر قفل راجعاً إلى دمشق، وانتقل إلى رحمة ربه يوم ١٤ ربيع الثاني سنة ١٣٣٤هـ و٥ كانون الثاني سنة ١٩٢٠م ودفن في سفح جبل قاسيون بدمشق حسب وصيته. فقد اشتد به مرض الربو، ترك الشيخ الجزائري الكثير من المؤلفات التي تدل على علمه الغزير وثقافته الواسعة، وطبعت أكثرها في حياته وبإشرافه.

من مؤلفاته:

- الجواهر الكلامية في العقائد الإسلامية
- منية الأذكياء في قصص الأنبياء
- مد الراحة إلى أخذ المساحة
- مدخل الطلاب إلى فن الحساب
- الفوائد الجسام في معرفة ضواحي الأجسام
- ورسالة في النحو وأخرى في البديع وثالثة في البيان ورابعة في العروض
- وكتاب تسهيل المجاز إلى فن المعمى والألغاز
- وشرح ديوان خطب ابن نباتة
- ومختصر البيان والتبيين للجاحظ

راجع: **ياسين محمد السواس**، فهرس مجامع المدرسة العمرية في دار الكتب الظاهرية بدمشق، منشورات معهد المخطوطات العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الكويت ط١، ١٩٨٧، ص ص ٥ ـ ٢٣

٢١ـ المرجع نفسه، ص ١٢٢.

٢٢ـ المرجع نفسه، ص ١٢٩.

٢٣ـ المرجع نفسه، ص ١٣٠.

٢٤ـ المرجع نفسه، ص ١٣١.

٢٥ـ المرجع نفسه، ص ١٣٢.

٢٦ـ المرجع نفسه، ص ١٣٣.

٢٧ـ المرجع نفسه، ص ١٣٣.

٢٨ـ المرجع نفسه، ص ١٣٤.

٢٩ـ المرجع نفسه، ص ١٣٤.

٣٠ـ المرجع نفسه، ص ١٣٧.

٣١ـ المرجع نفسه، ص ١٣٨.

٣٢ـ المرجع نفسه، ص ١٤٠.

٣٣ـ المرجع نفسه، ص ١٤١.

٣٤ـ المرجع نفسه، ص ١٤٢.

q q

متابعات ..

بطـــل واحـــد لروايتين

(قراءة في روايتي رمضان الرواشدة)

q د. سليمان الأزرعي *

شاعت في الدراسات النقدية الحديثة والحداثية، ودراسات ما بعد الحداثة نظرية (موت المؤلف)، التي تقطع المؤلف عن عمله الإبداعي، وتفصله فصلاً تعسفياً، فتتعامل مع المولود (العمل الإبداعي) على أنه عملٌ مستقل ولا صلة له بالوالد. وكأنما جاء هذا الإبداع وليداً لقيطاً مجهول الأبوين.. ولكن هذا لا يعني أن لا والد لهذا المولود.

ولقد تبنّت المدارس النقدية الأوروبية الحديثة هذه النظرية في محاولة منها للانفراد بالنصّ الإبداعي. والتعامل معه من حيث هو، وليس من حيث جاء!. بمعنى، فصل المولود الإبداعي عن صاحبه، وعن حاضنته الزمانية والمكانية، وحتى عن الرسالة التي يحملها النصُّ الإبداعيُّ.. كلُّ هذا يأتي في سياق الهجوم على منتجات ومخرجات المدرسة الواقعية الاشتراكية، التي وصفها نقاد الشكلانية بأنها حولت الإبداع والنقد إلى تاريخ أدب باهت ورتيب وبغيض يغصّ بالحديث عن حياة المبدع ومواقفه والتزامه، ويدور حول النص ولا يواقعه، الأمر الذي يحول دون الوقوف على الجماليات الداخلية للنص الإبداعي.

ولئن كنا لسنا بغنى عن تلك المناهج النقدية بقصد تفحُّص النصِّ الإبداعي، والوقوف على جمالياته الداخلية المستقلة، فإننا وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نتجاهل تلك الصلة الحميمة والقسرية بين المبدع وإبداعه. ولا يمكن أن نسلمَّ بموت المؤلف ونحن نتعامل مع المولود، لأنه ــ أي المؤلف ــ يظل حيّاً في داخل نصه، ينبض مع كل حركةٍ وانعطافةٍ دراميةٍ، ومع كل تعبير، ومع كل تركيب، ومع كل موقف.. إنه يظلّ حيّاً في النص. والميت لا يلد حياً.. ولا نستطيع والحالة هذه أن نسلّم ذلك التسليمَ الأعمى بموت المؤلف.. إن المؤلف يَعْبُر من حياة إلى أخرى بين عملٍ إبداعي وآخر.. إنه يجدّد حياته في كل عمل جديد.. وحياته تظل متجدّدة بتجدد أعماله التي تنقل إلينا جوهره وموقفه من

---

*باحث وأكاديمي من الأردن.

الحياة. والنقد الحقيقي وحده ومن داخل النص وخارجه هو الذي يشخّص تلك الشخصية وموقفها، ويكشف عن ذلك التواري الخجول للمبدع، وعن كلِّ أشكال المخاتلةِ والاختباء وراء مفردات المنجَز الإبداعي، أو وراء المنجز بالكامل.

النقد يستطيع أن يقوم بهذه المهمة. نعم يستطيع. ويستطيع أن يلوذ وراء مقولة موت المؤلف واستحقاقاتها، ويهرب من المهمة، ويحوِّل النقد إلى فعالية نخبويّة أسهل ما عليها أن تتهم الآخرين بالغباء وعدم الفهم..

وكيف لنا أن نسلّم بموت المؤلف، وفصل الإبداع عن مبدعه، ونحن نرى البطل والقيمة والثيمة الخفية والبائنة تتجدد في كل عمل جديد **لدستويفسكي وتولستوي وهيغو وهمنغواي وبورخس وماركيز**، وبما يؤكد لنا في كل مرة أن حياة الكاتب والمؤلف تتجدد بتجدد تجاربه وإبداعاته.

قلنا إن النقد يكشف هذه المسألة، وأن كل أشكال المخاتله والتواري الخجول، التي يعمد إليها المؤلف لن تستره أمام النقد الحقيقي، النقد التكامليّ.

فكيف إذا وقع المؤلف تماماً تحت وطأة النصّ، واعترف جهاراً بأنه لم يمت، وبأن بطله لم يمت. وأن هذا البطل لا يزال يشكل مصدراً ضاغطاً على المبدع الدرامي إلى درجة لم يستطع المبدع معها أن يمنع هذا البطل من أن يُطِلَّ من بين السطور في هذا المنجز الأخير، ليذكر بنفسه مجدداً.. يذكّر القارئ والمؤلف وحتى زملاءه من شخوص العمل الدرامي الذين يشاركونه مسيرة هذه الرواية. ويقول لهم: إنني مازلت أواصل حياتي، وإن مبدعي مازال يواصل حياته، وأنه لم يمت كمؤلف ولا يمكن أن يموت.. وأن قصتي لم تنته؟!

هنا في رواية (النهر لن يفصلني عنك) وبرغم هروب المؤلف إلى لغة المناجاة الصوفية التي ترفع من درجة حرارة العاشق للمعشوق، ورغم الإشارات الصوفية وتعابير الوجد التي تنثال عبر مناجاة البطل شرقاً للمدينة المقدسة غرباً، إلا أن البطل **يوسف إسماعيل** (ابن مريم) ينسى نفسه وينسى دوره الدرامي، ليبوح لنا بهويته (الجنوبية)، كما لو كان يبرر لنا ويعلل أمامنا هذا الكمّ من الحبّ للقدس (المعشوقة)..

"الجنوب

يا ذاهبين إلى الجنوب

معكم حبيبي راح

في طريقي إلى الجنوب كنت أهجس..

الجنوب الإنسان. وليس الجنوب الجغرافيا.. الجنوبية بمدلولها الاجتماعي. وفي ضوء المنطق الطبيعي للشمال والجنوب. أينما وليتَ وجهكَ فثمة جنوب.. وفي الطريق تذكرت أنني محكوم بعقدة الجنوبية من **أمل دنقل** إلى جنوب لبنان، إلى جنوب الكرة الأرضية في صراع الثروة مع الشمال" (الرواية ص ٢٥).

وفي موقع آخر: "**تُردِّدُ تشيعَك لعلي: يا علي نحن أهل الجنوب. حفاة المدن نروي سيرتك**". (الرواية ص ٢٦).

ولا يكتفي بطل رمضان الرواشدة بتحديد هويته الجهوية النبيلة والدافئة التي لا تنفك تمده بهذا البوح الحار: كيف أكون شرقياً وقلبي معلق بهواء أورسالم، أو كيف أكون غربياً وروحي مازالت معلقة فوق جبال الشراه؟ (الرواية ص ٢٧).

بل يواصل الكشف عن هويته المركبة وعن مفرداتها التي تقف وراء شقوته ودماراته..

"**مشيت مؤمناً بقدري. فأنا إنسان قدريٌّ عاشقٌ، قلقٌ، محتارٌ رأى الظلم يوماً فكره الظالمين.. نعم، فثم في كل ملحدٍ شعرةُ إيمان. وفي كل مؤمن كثيرٌ من الكفر**". (الرواية ص ٢٦).

إن هذا البوح، وهذا التداعي يتممان هوية البطل الراوي في آن: فهو شرقي تعلق بالغرب، وجنوبي ابتلي بعشق الشمال، ملحدٌ مؤمن قلق محتار، وعاشق في كل هذه وتلك..

وفي رواية (الحمراوي) للرواشدة تتجلى أمامنا مأساة المناضل الديمقراطي الطيب (الحمراوي)، الجنوبي الذي ينهار ويتهدم بفجيعة الاكتشاف المرّ، وهو يرى حلمه (بأن يحمل وشم دولة قوية على ساعده) يتهدم تماماً وينهار حلمه كما انهار حلم (عربي) الجنوبي هو الآخر عند تيسير سبول في أنت منذ اليوم..

والحمراوي كما تكشف عنه الرواية جنوبيٌّ طيبٌ نقيٌّ أحب الوطن وعاش حلمه بالتحرّر، فتلقفته الأحزاب والمدنية، ومارس فيهما النضال مجنوناً عاشقاً زاهداً متصوفاً، إلى أن انكشفت له الحقائق الفجائع أن الأحزاب قبائل، والقبائل أحزاب تتحرك بألبسةٍ عصريةٍ، وتخوض صراعاتها من غير خيول، وقادتها يدفعون بفرسانهم المتحمسين البسطاء لإحضار مليحة ركلت شيختهم وأبت الزواج منهم. أما المناضلون الطيبون فيظلون عشاقاً صوفيين في معبد الوطنية. يلتبس عليهم الأمر ويدخل الحاضر عندهم بالماضي ليهزّ صورة الراهن بعنفٍ يهزُّ بدوره شخصية المناضل النقيِّ ويدمر وحدته النفسية..

الصورة إياها لبطل (النهر لن يفصلني عنك).. بطلٌ واحد لروايتين، ولا ينقصه إلا أن يذكرنا قائلاً: تذكروني.. لقد كنت معكم في (الحمراوي).. ولكنني

الآن أتوجه غرباً صوب المدينة الحبيبة (أورسالم). وأواصل عذاباتي مع الوعي والواقع المرّ.. نفس البطل!، نفس الراوي.. ونفس المؤلف!! أبعدَ كلِّ هذا نسلّم بنظرية موت المؤلف، التي تقفل بوجهنا كل دروب تشخيص مواطن الفن والإبداع..

أكثر من ذلك، فقد تجوّل الحمراوي في بلاده حاملاً موروثاته الثقافية التي تتداخل مع الراهن فتعكّر منظور المستقبل ـ كما أشرنا، لكنها هنا تؤكد أن قضية الإنسان غير قابلة للتجربة، وأنه قصة متكاملة، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. وفي (النهر لن يفصلني عنك)، وأمام حضرة القدس، قدس الأقداس، يقتحم الملك الأردني القديم الحارث الثالث النبطي المشهد، فيحاصر القدس، ثم ينتحي صوب دمشق ويهزم مضطهديها ويرتد إلى البتراء ليعتصم بالحجر مجدداً.. كل هذه التداعيات تنثال أمام مشهد الاحتلال والتنكيل.. والمشهد بشع وحيٌّ وواقعي.. ولكن الشخصية تدافع بالتاريخ.. تشهره في وجه الراهن، لتعيد للشخصية توازنها عبر مونولوجات الوجع، وجع الراهن، وبما يؤكد أن النهر لا يستطيع أن يقسم الحب إلى نصفين، ولا يمكن.. فالتاريخ لا يتجزأ، والراهن لا يتجزأ.. والشخصية لا تتجزأ.. والإنسان لا يتجزأ أيضاً.. والنهر الصغير يوحد ولا يفرق.. **"يلفني التراب إذا أنا نسيتك يوماً.. فلتفترق كل خلية من جسدي عن أختها إن أنا خنتك وخنتُ العهد"**(ص ٦٤).

وبعد، فحين تكون الشخصية الدرامية مدمرة مشظاة موزعة كل ذلك التوزع، فإن هذه الموضوعة الرئيسة ستنعكس جدلياً على كافة جوانب العمل الروائي. فالمضمون الضاغط يخضع الشكل ويهيمن عليه حتى ليقع تحت نفوذه، فيستجيب لضغوطاته، ويسعى لتلبية جوهره والتلاقي معه.. وهكذا تراوح الشخصية في هذياناتها ما بين الموروث /التاريخ، والراهن/ الحاضر والمأمول/ المستقبل. فيتحطم خط الزمن، ويتبعثر المكان في سياق تلك المراوحة. وتبدو الشخصية الدرامية فاقدة لوحدتها النفسية.. حتى المؤلف وأمام هذه الحالة يشك في تجنيس ما كتب، وقد يعترف بذلك في سياق النص الإبداعي كما فعل **تيسير سبول** في روايته (أنت منذ اليوم) حين عرض بطله مخطوطته على زملائه فراحوا يبدون آراءهم فيما كتب، ويشككون في حقيقة وتجنيس ما أبدع: أنظر.. إن الزمن غير واضح في مخطوطتك.. إنك لا تسير بخط مستقيم..

أما رمضان الرواشدة، فيقفل روايته بتلك التساؤلات النقدية التي لا يمكن أن تجيب عليها نظرية موت المؤلف، بل نظرية حياته وبقائه ونبضه الدائم داخل النص من خلال لغته وحركة أبطاله وانعطافات أحداثه!.

يقفل الرواشدة روايته بالقول:

"خربشت بعض الأوراق، قد أسميها رواية، وقد تكون نصاً نثرياً لا أعلم. كتبت صفحات كثيرة لا أعلم ما الواصل بينها. هل أسميها صياح الديك؟ (صياح الديك بالمناسبة عنوان قصة للجنوبي تيسير سبول) لكي تكون عبرةً لمن يبيعون أحلامنا بثلاثين من الفضة قبل شروق الشمس وصياح الديك" (الرواية ص ٧٤).

ويصل الرواشدة أخيراً إلى السؤال: **"ما الذي يمكن لكاتب أن يفعله غير الحبّ والعشق الأبدي ونبض القلب المستمر بالهيجان؟ هل يمكن أن تكون كاتباً وعاقلاً في وقت واحد؟ ثمة حاجة لكسر الرتابة والتقاليد الرصينة، تلك التي تخفي خلفها أهوالاً من الفُحش. أما التصعلكُ على بوابة الحلم القادم منك أيتها الرؤوم، فهو حكاية أخرى"** (الرواية ص ٧٤).

إن أسئلة الرواشدة إنْ هي إلا تعبير المبدع عن قلقه إزاء ما كتب في لحظة الانعتاق الإبداعي. أما إجابة الناقد، فتعود إلى يقينه بأن الأساس الفنيّ الذي تقوم عليه الرواية، إنما هو ترك الراوي يبوح بكل شيء، ويعبر إلى كل شيء دونما رقابة.. وفي عملية تحرير كبرى لحركة العقل المحوسب المتربع في دماغ الوحدة البشرية الواحدة (البطل)، وخارج كل أشكال الرقابة، على طريقة **(فولكنر)** في الصخب والعنف، وربما **يوليسيز** عند **(جيمس جويس)**. إن الرواشدة يؤكد في روايته مقولة **فولكنز: "أستطيع الكتابة عن قريتي وأنا خارجها دون توقف وإلى ما لا نهاية"**.

إن هذه العملية الكبرى لتحرير الشخصية وانعتاقها كفيلةٌ بأن تعيد إنتاج البطل الواحد في أكثر من عمل إبداعي، وفي كل مرة يضيف لنا العمل غنىً جديداً لتلك الشخصية الدرامية، بما يؤكد لنا وحدة التجربة، وجدلية صلة المبدع ببطله وبإبداعه، تلك الصلة التي تحاول المدارس الجديدة إنكارها وتجاهلها، وإرغام النقد قسرياً بالقفز عن الحقائق الموضوعية فيها، وصولاً إلى تهديم أركان المدرسة الواقعية الاشتراكية، التي تقوم على أساس وحدة العملية الإبداعية، وتلك الجدليات القائمة بين المبدع وإبداعه، وبين اللغة وقائلها ومنشئها، فيما يشكل في النهاية موقفاً أدبياً يعكس مدى التزام المبدع بقضية الإنسان غير القابلة للتجزئة..

q q

متابعات ..

قراءة في قصيدة (مـــــــن أوراق الموريكسي) لــ حميد سعيد

q عبد الكريم الناعم *

الشـاعر العربـي العراقـي المعـروف "حميـد سعيد" غنيّ عن التعريف على مستوى رقعة هذا الوطن الكبير، ولستُ من المؤمنين ذلك الإيمان الكبيـر بــ"موت المؤلـف"، إذ لـولاه ولـولا ذلـك الحريـق الـذي شـبّ فـي داخلـه لمـا قطفنـا هـذه الثمرة، ولن أحلّه محلّ النصّ، ولكنّني سـأذهب إلـى النصّ على ضوء تلك القناديل التي أوقدها في تلك البقـاع، ثمّة عدد من المفـاتيح في هذه القصيدة، وسـأبدأ بمفتـاحين ابتـدائيّين فـي هـذه القصيدة، ومن ثمّ أذهب إلى رحاباتها.

المفتاح الأول هو العنوان، لاسيّما وأنـه لا بدّ مـن وجـود مَـن يجهـل معنـى "الموريسـكي"، والموريسـكيّون هـم أهـل الأنـدلس مـن العـرب والمسلمين الذين شكّلوا آخر فوج من تلك البقيّة التـي كانـت ثمالـة تلـك القـرون الذهبيّـة فـي بـلاد الأنـدلس، والـذين (أخرجـوا) مـن ديـارهم، لأنّهـم رفضـوا أن يتنصّـروا بـالقوّة، فتركـوا تلـك الجنّـة، وهـاجروا باتّجاه بـلاد المغرب، حـاملين جـراحهم، وذكرياتهم، وآلامهم، ولئن كـان التـاريخ قد أعلمنـا أنهم خرجوا ولم يعودوا إليها،

فإنّ الشاعر الموجود في النص، والذي يتحرك على مساحة واسعة من آفاق الداخل والخارج، في عمليةتمالإٍ مقصودة، لم يَعْن، لا من قريب ولا بعيد، أنّ خروجـه، ومـن معـه، ومـن كـان مثلـه، مـن (العراق) يشبه ذلك الخروج إلاّ من باب مغادرة الجنّة التي كان فيها، لأنّ حركة النص، وتناميه، وإيحاءاته.. الحركة الملحوظة في السطح عبر الإيقاعية التي فيه، ومن خلال التّقفية، وفي الختام، ... هذه الحركة بكلّ ما فيها من إشراق وشحوب، وتعـدّد للمعـاني، وإحـالات واقعيّـة مرفوعـة إلـى مستوى الرمز،... كلّها متمسكة بالعودة، وبافتتاح زمن جديد، وهو ما سنبيّنه من خلال قراءتنا .

المفتاح الثاني هو الرّقم (سبعة)، والذي كان له حضوره الموحي، وليس مهمّاً أن يكون الشاعر قد تنبّه لـه، فبسطة عن قصد، أو أنّه تسلل من تلك الأعماق البعيدة الغور في الإنسان، فالقصيدة مؤلفة

* شاعر وباحث من سورية.

من سبعة مقاطع، يفصل بين المقطع والمقطع نقاط مزدوجة.

هذا (التسبيع)، وأقولها صادقاً، يبدو أنه قد تسلّل إليّ، دون أن أدري، فحين أردت وضع عناوين لمقاطع للقصيدة، لأبيّن من خلالها ما فيها من حمولات.. دون قصد كانت العناوين سبعة، وحين نظرت إلى تاريخ كتابة القصيدة، وهو العام ٢٠١٠، وجدت أنّه العام السابع في احتلال العراق، فهل كان لسحرية هذا الرقم، ولسرّانيّته، ولقوّة حضوره، ولقداسته لدى الأمم والشعوب، والفرق الدينيّة.. ذلك الحضور الخفي، بظلاله الصوفية، العرفانية، الإشارية، والرمزية، والتي وجدتْ في الشعر مجلى لظهورها، لأن الشعر من مناطق الروح، لاسيّما وأنّ بين الصوفية والشعر توءمة الشفافية، والنّزوع إلى النّوائي، وإلى ما يقع في مناطق الحدوس العالية الصّافية.. هل كان له شيء من هذا؟!!

أبدأ الآن من المقاطع السّبعة التي وضعتُها:

١ ـ الفقد:

الذين لا يعرفون لذع حرقة الفقد، لا يعرفون جنّة الحضور، بما فيها من أمن، واطمئنان، الفقد الغياب، والموت أو ما يشبهه، أو ما هو أكثر فاجعيّة، والفقد الاحتراق الداخلي، الأليم، هذا حين يكون مَن نفتقده قد نجد في الآخرين بعض عزاء لفقده، فإذا كان المفقود (وطناً)، وأحلاماً، وآمالاً، فتلك حرقة ذلك الموريسكي الخارج، المُخرَج من الدّنيا، إلاّ من ذلك السّعير، الذي ينثّ في الأعماق، ولسوف نلاحظ ونحن نتابع السّفر في هذه القصيدة أنّ الشاعر لم يذكر كلمة (وطن)، ولا حتى اسم (العراق)، غيّر أنّ كلّ تفصيلة في ذلك النص، وكلّ العناوين، على تعدّدها، كانت تصبّ في (دجلة) القصيدة، وفي الخارج المتماهي مع الدّاخل، وفي الشعر تنتفي تلك الحدود.

يقول في المقطع الأوّل:

ليس لي لغةٌ/ أستطيع بها وصْفَ ما كان/ أو ما أشاهدُهُ.. حينَ أغدو وحيداً/ مُذ تركتُ القرنفلَ.. مكتئباً/ صرتُ شيخاً../ وما عُدْتُ أفتحُ نافذة يدخلُ النّوم منها/ إلى حيثُ كنتُ أقيمُ.. ولا حلمٌ.. يتخطّى الفضاءَ النّحاسيَّ../ ينزل بيتي../ وما أتخيّل من زمنٍ نثرته الثّواني.. على صفحات كتابي/.

وحين يفتتح المقطع الثاني يبدأ بالقول:

لم أعدْ أتذكّرً ما كان بينَ الحديقةِ والبيتِ.. /من ألفةٍ/

فهو يفتقد اللّغة التي بها يستطيع وصف ما كان، لأنّ الذي كان أعلى من أيّ وصف في حُرقة المجريات، والنّتائج، ولسوف نرى فيما بعد أنّ (اللغة) ليست لغة فحسب، بل هي أوسع من ذلك، وبفقدانها لا يستطيع أن يصف ما يتداعى إلى حضرته حين يغدو وحيداً، كما افتقد الشباب، فقد صار شيخاً، إنّها شيخوخة الفجاءة التي تصيب الشاعر المتأبّي على الوصول إليها.. فاجأته الشيخوخة منذ أن ترك القرنفل مُكتئباً، كما افتقد نافذة يدخل النّوم منها، فيحمله إلى حيث كان يُقيم، وأفتقدَ الحلم الذي يتجاوز في حالته التعويضيّة ذلك الفضاء النّحاسيّ، لا حلم ينزل بيته، روحه، وما يتخيّله من زمن نثرته الثواني على صفحات كتابه، كما افتقد التذكّر الذي هو ملاذ في بعض الأسفار الدّاخلية، (لم أعدْ أتذكّرْ ما كانَ بينَ الحديقةِ والبيتِ../ من ألفةٍ)، وهذه ذروة في الفقدان، عدم القدرة على تذكر ما كان بين البيت والحديقة من ألفة، بما تعنيه مفردة البيت من دلالة، وحميميّة، وبما للحديقة من امتداد أخضر، ومن لدانة، ومن عشبية، وبما فيها من ظلال طبيعيّة ونفسيّة تقي من الهاجرة.. هذا العالم الحميم، اللّدن، الأخضر حين يفرّ من الذاكرة، أو حين لا تستطيع استحضاره، فذلك يعني أنّ حجم ما حدث قد كان ممّا لا يُطاق، ولا يُعقل، في تدميره، وفيما خلّفه من نتائج ومآلات.

لقد كانوا في أريافنا، قديماً، إذا أرادوا التعبير عمّا يحمله إنسان من مكابدات الفقد، يقولون (فاقِد)، وما كان هذا مقتصراً على الإنسان وحده، فمثل هذا الفقد كان يصيب الطّيور وغيرها، حين تفقد أليفها، فيبدو عليها الانكسار، والحزن، والإعراض، فيقولون أيضاً: "فاقد" فكيف بمن كان فقده بحجم العراق، العراق التاريخ، والجغرافيا، والماضي، وقسماً غير هيّن من المستقبل؟!!

٢ ـ نفي التّذكّر

ونفي التذكّر هنا هو أشبه ما يكون بنفي النفي الذي يعني الإيجاب، فهو حين يقول: "لم أعدْ أتذكّر" يُخبر عن حجم الفاجعة، وعمقها، ولكنّه في بقيّة الذاكرة.. المسرود الشعري، يكاد يقول لنا العكس،.. يقول إنّ كلّ هذا لم يمسح من أمداء الذاكرة، من الوجدان، من الانتماء.. هذه الجزئيّات المنتزعة من ذلك الكلّ الحميم، والرّؤوم.

/لم أعدْ أتذكّر ما كان بين الحديقة والبيت.. من ألفةٍ/ لم أعد أتذكّر ألوانَ لوحة آل سعيد في الصالة المغربيّة/ أو الغجر الدّاخلين في الأخضر.. في غرفة الضّيوف/ كنتُ احتفظتُ في دُرجْ مكتبتي../ بقصائد مخطوطة.. للحُصيري/ أين هي الآن؟/ هل غادرت سُفُنُ الشعراءِ.. موانئَها الضيّقة؟/ لم أعد أتذكّر.. أي القصائد تلحقُ بي

وتُشاركني اللّيلَ.. وأيّ القصائد.. تهجرني في المساءْ/

فهو من خلال نفي التّذكر المتضمّن معنى حضور الذاكرة اليقظة التي لا تغفل عن دقائق الجزئيات في الجنّة التي صارت ركاماً بعد تلك الحرب الظالمة.. من خلال ذلك يردّ على ذلك التدمير بإحياء الذاكرة التي لا تنسى، والتي تستحضر كلّ تفاصيل البناء، في عمليّة رفض للخراب الذي أصاب العراق بعد تلك الهجمة الصّهيو أمريكيّة، والأمّة التي لا ذاكرة لها، ولا تنخلُ الوضيء لتختصّ بالانتماء إليه هي أمّة ترتع في خراب.. يتذكّر.. (لوحة **شاكر حسن آل سعيد**)، هذه اللوحة لم يعد يتذكّر ألوانها، وأنّى للألوان الأصيلة المُهداة على طبق المحبّة أن تبقى، في زمن يُلاحق فيه كلّ أصيل، ينسى ألوانها رغم المعايشة، والمساكنة، والخصوصيّة، بينهما وقد امتدّت على مدى سنوات، أمّا مفردة (الصالة المغربيّة) فإنها تحمل الكثير من الإيحاءات النفسيّة، والجماليّة، بما لها من ظلال سحر الحضور المكانيّ، والتّوق، والتّواصل، وأصالة الفرش، وتجاورات الألوان، و(العزف) على حفر الأخشاب.. (المغرب) الذي كان وجهة الموريسكيّين الوحيدة، زمن الاقتلاع.. (المغرب) الذي هو آخر حدّ من جهة الغربْ للوطن المحمول، قضيّة، وحلماً، (المغرب) الذي له من الخصوصيّات في حياة الشاعر ما يستدعيه بقوّة للمثول..

ثمّ لوحة أخرى هي لوحة الغجر الدّاخلين في الأخضر، هذه اللوحة التي ربّما كانت مقيمة في الصالة، اندفعت للحضور، ربّما لأن ما في (الغجريّة) من استخلاصات شعريّة يجعل ذكر (الغجر) يستدعي النّغم، والآلات المميّزة، والعزف الذي له هويّته الغجرية، كما يستدعي ذلك الرّحيل، وامتداد الدروب، والانطلاق الحرّ الذي يناسب أمزجة التصوّرات الشعرية، ولصاحب هذه القصيدة مجموعة شعرية بعنوان "ديوان الأغاني الغجرية"، وكلّ هذا يوحي بما لـ(الغجر) من فرادة الحضور الإيحائي، الشعري..

ثمّة تلك القصائد (المخطوطة) للشاعر العراقي "الحصيريّ" والذي لا نعرف عنه شيئاً، بيد أنّ ثمّة تعرّفاً جديداً حنوناً يحدث بيننا وبينه من خلال مفردة (مخطوطة)، ففي زمن الكمبيوتر، والمعلوماتيّة، والفضائيّات ثمّة شاعر يحتفظ بتلك القصائد المخطوطة، وما كان ليفعل لولا قيمتها، إضافة إلى أنّ مفردة (مخطوطة) تأخذنا بشكل ما إلى زمن الكتابة بالقلم القصّب، إلى رائحة الينابيع الأولى، وما أظنّ أننا نستطيع العبور دون التّوقف عند ذكر (دُرج المكتبة) بما للمفردتين من دفء جوّاني، ومن أنس روحيّ يتخذ هيئة المكان.

ثمّة صورة أخرى بالغة الخوف، والأسى، هي سؤاله: "هل غادرت سفُنُ الشعراء موانئها الضيّقة"؟، وفيها، بشكل ما، يتماهى خروج (الشعراء) من الفردوس الذي كانوا فيه، في كلّ من الأندلس والعراق.

أمّا مفردة (الضيّقة) التي جاءت صفة للموانئ، فالذي نعرفه أنّ الموانئَ لا تضيق، ولكنّ الذي يضيق هو الوقت حين يكون على حدّ أن تحيا، أو يصل إليك من لا يعرف غير الحقد والتّشفي والانتقام الخسيس.

الموانئ لا تضيق وإنّما الذي يضيق هو أخلاق الرّجال، وربّما حركة الازدحام على القوارب/ الدّروب، كيلا تُعطى للحاقد فرصة أن ينفثَ كلّ ما عنده من أحقاد، وانتقام الحاقد بالغ المرار..

هذه العلامات الفارقة مثلها في الدّاخل مثل القصائد التي كانت تلحق بالشاعر.. القصائد هي التي كانت تلحق به، ولم يكن هو الذي يبحث عن قطاف ما في بستانها.

في غمرة التّذكر، الذي يأخذ، بشكل ما، اسم النّسيان لا فعله، من خلال تكرار ما يوحي بعدم التذكر، بينما المراد جمع تلك التفصيلات الحميميّة.. من خلالها، تأتي حالة التذكر عبر الفعل (كان) فيقول:

"كانت الريح.. تدعو المياه في آخر الليل إلى جنّة وارفه/ فتُفارقُ شطآنها.. تُفارقني.. وأظلُّ قريباً من العاصفةْ/ هنا في هذا الجوّ المُشبع بالنّداوة: (المياه ـ الجنّة الوارفة ـ الشطآن) يصبح الجوّ مهيّئاً لغنائية شعرية تبدّت في القافية (الوارفهْ ـ العاصفة)، علماً أنّ القوافي تكاد تغيب في هذه القصيدة لأسباب بنائية، أو نفسية، سنتعرّض لها، بيد أنّ هذه الجنّة لم تكن لتأخذه خارج منطقة الوعي بالمجريات، فقد كان، حتى في ذلك الليل الموصوف سابقاً، يظل (قريباً من العاصفةْ) التي كانت تلوح في الأفق، أو في التوقع.

ويتابع عمليّة (التذكر):

/في انتظار.. ما لم أكنْ أتذكّره/ كنتُ أصغي إلى ما يقال له.../ لم أعدْ أتذكّر.. ماذا يُقال له!/.

هو ينتظر ما لم يكن يتذكّره، هل يُنتظر ما لا نتذكره؟! أيّ انتظار عجيب هذا؟!!

الجملة توحي أنّه لم يكن ينتظر ما يقع خارج الذّاكرة.. ثمّ يصغي إلى ما يُقال له، وهو الآن لم يعد يتذكّر ماذا يُقال له، هذا الفقدان للذّاكرة لا يكون إلاّ ناتج صدمة بحجم ذلك النّسيان، أو بحجم أن يُسدل

ستار ما.. فيحجب كلّ ما عداه، وبحجمٍ لا نستطيع فيه تمييز ما إذا كان هذا الأمر قد حدث، أم أنّه لم يحدث... هذا لا يكون إلاّ في الأحداث البالغة الجسامة.

وبعد نقلة قريبة يقول:

/أحاولُ أن أتذكّر ما كان في البيت... من كُتب ولقى وتماثيل... من صور وخطوطٍ.. ومن شجرٍ يوم كانت النّخلة البابليّة.. تستبدلُ الرّطبَ الجَنيَّ.. بضحكة جارتها الصّاخبة/.

ينجح هنا في التذكّر ولكن عبر زجاج النّسيان في (أحاولُ)، والمحاولة لا تعني اليقين، أو النّجاح بالضرورة، ومع هذه الشّدة بقي في الذاكرة الملمَح العام ربّما: "الكتب: المعرفة.. اللّقى: إرث الأرض التي تتزيّن بما كان لها من حضارة.. التّماثيل: التي لا تكون إلاّ في البيوت الواسعة المُنعمَة.. الصور بذكرياتها، وبأهلها الذين لا يغادرون الإطار.. الخطوط التي تستحضر كلّ جماليّات الخطّ العربي، بتنويعاته، وبألق جماليّاته التشكيليّة"، وتبدو الذاكرة في أوج صفائها مع الشجر الذي كان موجوداً، يوم كانت النّخلة البابليّة تستبدل الرّطب الجنيّ بضحكة جارتها الصّاخبة، فأيّ أنس هذا؟ وأيّة حميميّة؟، وأيّ رهف لطيف أنيس في تلك المقايضة الحنونة: رطب مقابل ضحكة تلك الجارة الصّاخبة، تُرى أيّهما كان أكثر حلاوة، الرّطب أم تلك الضّحكة؟، كلاهما جنى، وكلاهما دفءٌ معرّش، بما في هذا الصخب من دلالة على ما في الحياة من فرح ومرح، ومن أنوثة وارفة بين النّخلة والجارة.

إنّ ذكر ضحكة الجارة الصاخبة توحي بالعديد من المعاني الدّافئة الصّادرة من مناطق التّوق، والتّخييل، وإثارة الأمداء.

٣ ــ الوحدة والانفراد

في مثل حالة الموريسكي الجديد، قد يتناسب مع الموقف ككلّ، بمعطياته، وبما تناسَلَ منه، أن تكون (الوحدة والانفراد) أحد الخيارات الممكنة، أو المؤقتة، لأنّ من يحملون في داخلهم ما حمله النصّ من شحنات عالية قد لا يلائمها إلاّ الوحدة والانفراد، حتى ولو كان الخيار آنيّاً، لأنّ من يحمل في داخله تلك النّواتج، وفي مقدّمتها النزوح عن جنّة الوطن.. قد يكون الأولى به أن ينتحي، ولذا فهو يقولها صريحة: /سأحاولُ أن لا أرى أحداً/، ليس هذا فحسب بل وسوف يُقيم "بعيداً عن النّوم.." كي لا يرى حلماً في منامه، وحالة رفض النّوم الذي هو ضرورة من ضرورات الجسد لا تكون إلاّ حين تتحوّل المنامات إلى كوابيس مرهِقة، فنوم الأحلام مليء بالنّاس الذين لا نعرف كيف يجيئون، وكيف يروحون، ونشاهدهم، وتظلّ أحاسيسنا في يقظة كاملة، فما حاجة من يسعى إلى الوحدة والانفراد إلى أمثال هؤلاء النّاس، الذين قد لا يحملون لنا إلاّ ما يزيدنا رهَقاً على رهق؟!!،

٤ ــ القتل

القصيدة بكاملها تحمل ريح (العراق) دون أن تذكره، و(الوطن) دون أن تسمّيه، وهي محتشدة بعلامات ما هو قائم فيه.. دون أن تقول ذلك مباشرة، وذلك هو أحد فنون القول الشعري العالية القيّمة، ونحن نعرف جميعاً حجم القتل الّذي لم يتوقف ساعة واحدة منذ احتلال العراق، وحجم المجازر التي ارتُكبت، وتُرتكب بحقه، و**حميد سعيد** ينقل إلينا هذا بحساسيّة شاعر كبير، فهو يعرف كيف يأخذنا إلى المأساة بكلّ ما خلّفته، وتركته من مشاعر قد تستعصي على الوصف، ولذا فهو يختار من التّعبير ما ينسجم مع التّصور الفني لهذه القصيدة، فهو، كما ورد في بداية المقطع الثالث يقول:

/سأحاول أن لا أرى أحداً/ وأقيمُ بعيداً عن النّوم.. كي لا أرى حُلماً في منامي: وأحاول... أن لا أرى صفحات الوفيات.. في صحف الصّباح.. كي لا أضيف إلى مُعجم الرّاحلين.. أسماء أخرى/ وأنسى ضجيج المدينة.. كي لا تضيعَ القصيدة../

هذه العزلة الاختيارية، ربّما ليقيم توازناته الخاصّة، وربّما بتجرّع ما فيها من مرارات وألم مفردَاً.. فلا يريد أن يُسر عدو، أو يُساء صديق، وهو (سيحاول) وهذه (السّين) تشي بأنّه قد ينجح وقد لا.. (سيحاول) أن لا يرى صحف الوفيات في صحف الصّباح لكي لا يضيف إلى معجم الرّاحلين أسماء أخرى، ولك أن تتصوّر أنّ الرّاحلين قد بلغت أسماؤهم ما هو بحجم مُعجم، ولك أن تتوقف عند رشْح مفردة (المُعجم)، بما فيها من عُجمة، وبما فيها من احتشاد، وهو يريد أن ينسى "ضجيج المدينة"، الضجيج وليس صخب الحياة، فهو لا يريد أن (تضيع) القصيدة، يخشى عليها أن تضيع في تلك الأمداء التي ذكرها.

٥ ــ تبدّلُ البلاد

لقد رأى **حميد سعيد** في هذه القصيدة ربّما ما لم يره غيره، فرؤية الشّاعر بحجم مشاعره، وباتّساع آفاقه غير المتناهية:

"رأيت ما يُشبهُ البلاد التي تخيّلتُ.. لم أتخيّل بلاداً"..

الجملتان في الظّاهر، على درجة كبيرة من التّناقض، "تخيّلت ولم أتخيّل"، وشاعر **كحميد سعيد** يصرّ على ألاّ يكون ثمّة حرف زائد، فكيف بالتّناقض؟!.

في المعنى الحقيقي القارّ في العمق، ليس ثمّة (تخيّل) بالرّغم من تكرار فعل التخيّل مرّتين، وبمدى متقارب، فهو رأى ما يشبه البلاد التي تخيّلها، والبلاد التي تخيّلها ليست بلاداً متخيَّلة، بل هي بلاد حقيقية، وكأنّه في التعبير الثاني استدرك ما قاله فقال: (لم أتخيّل بلاداً)، فبلد بحجم العراق، وبما كان يَعِد به، وبما يذخر به.. ليس بلداً متخيّلاً، وإلاّ ما الذي جعل الهجمة الأمرصهيونية بقدّ ذلك الجحيم، وبشراسة ذلك الحقد الذي تأسسّ على خطّة (التّدمير)، تدمير الدّولة والمجتمع معاً، (التّدمير) وليس الاحتلال فحسب.

في سياق التبدّل يصبح المرور بالموتى، لا بالأحياء، أمراً عادياً ومقبولاً، وخاصّة حين تتحوّل البلاد إلى (مقبرة)، ولذا، من المؤكّد، كما يشي النص، أنّه ستصادفه الكثير من المقابر، أو أنّه سيمرّ بالكثير منها، لأنّ العراق الذي لم يذكره، والذي كان الحاضر الحاضر في القصيدة، قد تحوّل إلى مجموعات من المقابر،

/كلما مررْتُ بمقبرةٍ.. عادني.. ما يُعيدُ إليَّ الشّجى/ مَن سأسألُ عنها.. ومَنْ ذا الذي سوفَ يسألُ عنّي؟!/ أتوقفُ عند القبورِ القصيّة.. أبحثُ عن بعضِ شاهدةٍ.. علّني أكملُ ما تآكَلَ منها/ وأقرأُ ما غابَ عنّي/

مفردة (كلّما) توحي بتكرار المرور بالمقابر، والمرور بها يبعث الشّجى، "فذاك كلّه قبْر مالك".. ولذا يتساءل من سيسأل عنها؟ ثمّ يتذكّر أنّه ربّما ليس أحسن حالاً منها، فمن ذا الذي سوف يسأل عنه؟ لا أحد يسأل عن أحد، شيء يُشبه أهوال يوم القيامة الوارد وصفها في القرآن الكريم [يومَ تَرَوْنَها تَذْهَلُ كلُّ مُرضِعَةٍ عمّا أرْضَعَتْ]، ولا يجد ما يوازي نقلَ شبيه بالحالة إلا التوقف عند "القبور القصية"، لا القبور القريبة، أو العاديّة، وقد جاءت مفردة (القصية) لتوحي بما يشبه النّبذ، وهو يبحث عن (بعض شاهدة)، وليست شاهدة، بل بعض شاهدة، فما من شاهدة قبر بقيت سالمة في العراق، يبحث، علّه يُكمل ما تآكل منها، ويقرأ ما غاب عنه من الكتابة، إنّه (الاستذكار)، وفي الاستذكار ثمة شحذ للذاكرة كي تسترجع بعض حضورها، وحين تستعيد الذاكرة وعيها ثمّة ما قد يولد..

وهو لا يتوقف عند ذلك المعنى، بل يضيف إليه: **/أجمَعُ.. مِن صفحاتٍ مغيّبَةٍ ما يُعيدُ إلى الموتِ ما كانَ مِن عفّةٍ/ ويُعيدُ إلى المقبرة/ سَمْتَها.. حيثُ تجتمعُ العائلةُ/..**

لقد عرفتْ بعض مدننا العربيّة التي تعرّضت للإبادة من رثاها، فثمّة من رثى القيروان، ومَن رثى بغداد، والبصرة، بعد نكبات مهولة، وما أظنّ أنّ مرثيّة تفوق هذه الأسطر القليلة، فهو يجمع (من صفحاتٍ مغيّبة)، تُرى هل كان يعني بذلك تلك الرّثائيّات، وربّما كان يغيّب بعضها، يحفظه غيباً، أم أنّ الصفحات (مغيّبة) من الغياب، وهي قارّة في الذاكرة؟.. يجمع منها ما يُعيد إلى الموت ما كان من (عفّة).. أي أن يكون الموت موتاً كما عرفناه، لا ذلك الموت العاهر.. ويعيد للمقبرة سمْتها المضيّع، حيث تجتمع العائلة هناك، فقد صار الممكن الوحيد المعقول هو أن تجتمع العائلة تحت التّراب، فهو المكان الوحيد الذي لا تُحاسب على الاجتماع فيه، والمقبرة بذلك حلّت محلّ ديوان **آل سعيد** حيث كانت تجتمع العائلة من قبل، و"الدّواوين" لمن لا يعرفها هي الأماكن التي يجتمع فيها العراقيّون في كلّ يوم.

ويتابع حركته الحياتيّة، البنائيّة في تلك القصيدة، فيلتقط الجزئيّات المناسبة للوصول إلى بناء المعنى المنشود، مازجاً بين المفردات اليوميّة، واقتطاف الصورة الشعريّة، أو حراك الحدث الشعريّ، فيقول:

/في مُلحق الجريدة الأدبيّ.. فاجأهُ شارعُ القرنفل.. فارتابَ ممّا رأى.. وتساءلَ.. كيفَ استطاعَ المصوّرُ أن يتحاشى الشّذى.. ويُغيِّبُ عنه الغناءْ؟ وتساءلَ.. هل هذه الحجارةُ بعضُ المُسناة.. ثمّ تساءلَ.. أينَ البيوتُ التي تتدثّرُ.. بالنّخل والتّين؟ /هذا مساءٌ حزينٌ/ ثمّ طوى ما تذكّرَ من شارع القرنفل حين طوى مُلحق الجريدة الأدبي/.

شارع القرنفل الذي يشكل أحد أمكنة الذاكرة في هذا النص، فاجأه في ملحق الجريدة الأدبي، واستخدام المفردات اليوميّ في الشعر العربي المعاصر أمر معروف، بل تحوّل عند البعض إلى نمط، يتوهّم من يأتيه أنّه أتى الشعر من أبوابه النّادرة، غير أنّ الشاعرية تعرف كيف تُفصح عن قدراتها، فقد أثار تساؤله كيف استطاع المصوّر أن يتحاشى الشذى، وكيف استطاع أن يغيّب عنه الغناء؟! فلم يظهرا في الصورة، فالشذى الذي يحمله، والذي عرف عبقه في ذلك الشارع له من الحضور ما لبقيّة مفردات الشارع الأخرى، ذات الأبعاد المقيسة، وللغِناء مثل ما له، فكيف تحاشاهما المصوّر؟!!

تُرى هل وراء اختيار مفردة (تحاشى) قصديّة مستبطنة، توحي بأن المصوّر لم يعد يستطيع تصوير الأشياء كما هي، بل كما يُراد منه؟

وبكثير من الهدوء الحنون يتساءل عن غياب البيوت التي تتدثّر بالنّخل والتّين، ولقد اختار من أشجار العراق شجرتين عريقتين، النّخل والتّين، وهما شجرتان مذكورتان في القرآن الكريم ولهما

حضورهما الشعبي الباذخ على امتداد العراق والوطن العربي.. وللتعبير عن حالة الحزن العميق كانت القفلة بقافية الياء والنون اللتين توحيان في لفظهما بما يشبه الأنين العميق الخافت، وحين طوى الملحق الأدبي طوى شارع القرنفل، هكذا تصبح أغلى الذكريات، وأكثرهما حميميّة، ولصاقة بالرّوح، في وقت ما، وزمن ما.. تُطوى بطيّ صفحة ملحق أدبي!!

وفي سياق (التّبدّل) هذا، يقول:

/ما عادت المدينة تشغله بنداءات باعتها.. وصورة بنت المعيديّ.. أو ما يُقال عن خطفها.. في ليالي الدّواوين/ ما عادت المدينة...

المقطع السّابق يثير تساؤلاً هو كيف لا ينشغل بنداءات الباعة في الأسواق من يمرّ بها؟ هذا يحدث في حالة واحدة هي اختفاء النّداءات، فلا يوجد منادون على بضاعتهم، وهكذا تختفي النّداءات إلاّ من الذّاكرة، وهذا مؤشّر خطير على التّبدّل، وهو تبدّل في مسرح الخارج، يرافقه تبدّل في الدّاخل هو عدم انشغاله بصورة ابنة المعيديّ، سواء في ذلك صورتها، (صورة امرأة جميلة لرسّام أجنبيّ مجهول، اقترنت برواية شعبية، كونها من "معدان" العراق، وخطفها رجل إنكليزي، ورحل بها إلى بلاده) كما جاء في الهامش.. سواء صورتها تلك، أو غيابه عن نداءات الباعة، كلتا الصورتين اختفت، على الرّغم ممّا شغلته حكاية ابنة المعيديّ من حيّز في ليالي **"الدّواوين"**.

لعلّه من المهمّ أن لا نغفل عن خطف الإنكليزي لابنة المعيديّ، ببعديه الحَدَثي، والرّمزي، وكمن يجد نفسه أمام ما لا يستطيع الكلام بلوغه يقول " ما عادت المدينة..."، ويُغلق باب المقطع الخامس، فالصمت الأليم وحده هو الذي يليق بذلك المقام.

٦ ـ اللغة الأمل

يبدأ المقطع الختاميّ في هذه المرثية المشحونة بالألم، دون كلمة توجّه، الحافلة بما يملأ النّفس بالحنين، والأسف، والأنين، دون مفردة توجّع، كان المشهد برمّته سيّد البوح، العراق، بمأساته العميقة سيّد الحضور، شيء ما من داخل يشبه هدوء الأنهار العميقة التي لا تتوافق حقيقة حضورها الظاهري مع ما هي عليه، إنّه ألم الرّجال الصبّورين، غير اليائسين، الذين، ربّما يحزنهم أنّهم قد لا يشهدون عودة ولادة العراق الجديد، على الرّغم من يقينهم بأنّها ولادة قادمة.. يبدأ هذا المقطع:

"ربّما ستكون لي لغة.. أستطيع بها وصفَ ما سيكون/ كلَّ شيء ذوى.. الحدائقُ والماءُ والضّحكُ الأبيضُ.. لم يبقَ إلاّ الظّنونُ/ ربّما.. أجِدُ المُعجَمَ المُغيَّبَ.. حتّى إذا ما كتبتُ إليها.. ستفهمني وتشاركني في المُتونِ/ ربّما.. سترافقني، حيثُ أبدو كما ظنَّ بي شُرطيّ الحدودِ.. مُلْتَبساً/ ربّما.. تَفتحُ البابَ لي.. فأراها.. يُرحّبُ بي.. ماؤها وبساتينها وقُراها.

(ربّما) هذه المفردة تكاد تكون ضابط إيقاع الجمل في هذا المقطع، فقد تكرّرت أربع مرّات، بعدد الجهات الأربع، وفي (التّربيع) يُستحضر الشّكل المربع أمتن الأشكال الهندسيّة، ربّما هنا ليست بنت الشّكّ بل هي ثمرة اليقين المؤجّل، أو القادم لا بدّ، "ربّما ستكون لي لغة"، اللّغة الإفصاح، الجهر، رفض الصمت، لأنّ في الصّمت بعضاً من الموت، اللّغة البيان، اللّغة الهويّة، اللغة المقترنة بالتفكير اللذين يكشفان عن الكينونة، بحسب قول الفيلسوف الألماني **هايدغر**، اللغة التي يتشكّل العالم بها، والتي (هي العالم) لأنّ الواقع هو اللغة، بحسب قول **بيرمان**"(١)، هذه اللغة لا علاقة لها بـ(ربّما)، بل (ربّما) هنا عائدة إلى أنّه ربما يستطيع وصف ما (سيكون)، وصف ما ستؤول إليه الخواتيم، والوصف صعب جداً، فكلّ شيء ذوى، الحدائق، والماءُ والضّحك الأبيض ـ (توقف قليلاً عند صفة "الأبيض" لتتلمّس كم فيها من الحساسيّة الشعرية)، وحين تجفّ هذه العوالم، يصيب الجفاف كلّ متعلّقاتها، لاسيما وأنّ (الظّنون) وحدها هي الباقية، و(ربّما) يجد (المعجَم المغيّب)، إذن ثمّة معجّم ولكنّه (مغيّب) وليس غائباً، بل (مغيّب) بفعل فاعل، وحين يستعيده سوف تشاركه (هي) فهمَ المَتْن لا فهم الحواشي الملحقة، والتي ليست من النّص أصلاً، و(ربما) سترافقه حيث يبدو ملتبساً، كما ظنّ به شرطيّ الحدود في اللّحظة التي كان يغادر فيها حدود الجنّة التي أخرجوه منها، (ربّما) تفتح له الباب فيراها، ويرحّب به ماؤها وبساتينها وقُراها.

إنّها تراتيل ابتداء زمن جديد منتَظر.

٧ ـ خَطْفَة فنيّة

أخيراً هذه الخطفة الفنيّة، واخترتُ لها اسم (خَطْفة) لأنّ في النّصّ من الجوانب الفنيّة ما يحتمل الكثير من القول، ولكنني أكتفي بهذه (الخَطْفة) التي تعني القلّة، والسّرعة معاً.

إنّ من يدقق في النص يقرأ، فيما يقرأ الملامح الفنيّة التّالية:

ـــ اللغة الهادئة المَظْهر، والتي تحمل في داخلها الكثير من الحرائق، فهي هادئة مشحونة، حتى لتكاد تشبه غابات نخيل العراق في مظهرها العام، والتي تنطوي على العميق الوسيع من المعاني، والمشاعر، والحنين، والخصوصية.

ــ عبر السّرد الشعري الذي حمله النص، كلّ شيء كان مشعرناً، عبر التّدفق، وعبر الانسياب الهادئ الذي يشبه الغناء الهادئ الحزين في العراق.

لم يتّكئ النّص على اصطياد الصورة الشعرية، بل كان همّه إيصال الشّحنة، عبر المفردة، والجملة، والحدث الموجود، أو الموحى به، وعبر الإحالات الوجدانية، وهذا في زمن تحوّلت فيه الصورة إلى نمط، وهم عند صاحبه.. وقد توهّم مَن توهّم أنّ الصورة المبتكرة، المركبة، قد ترفعه إلى سدّة الشعر، وذلك بشأن العجَزة، والذين يحبون.

إن خلق نصّ شعري جميل، ماتع، جاذب، مع القليل من الصور التي تعتمد الغرابة هو عمل صعب، ويحتاج إلى شحنات وجدانيّة عالية، وإلى خلق مناخات، وأطر، وإيماءات، وإيحاءات، و(شاعرية)، ولا أقول (شعرية)، عالية لتحمل المتلقي إلى بهائها.

ــ يُلاحظ في هذا النص أن **حميد سعيد** لم يضع فيه فاصلة واحدة، لا بين الجمل، ولا بين المقاطع التي اقترحتُها، ربّما للدلالة على وحدة النّص المقروء، الذي لا يحتاج إلى وصلة، فهو متّصل اتصال المشاعر، والجوى، والحرقة، والانتماء، والحنين، وكان يعتمد على وضع النّقاط، بين المفردات، وبين العناوين التي اقترحناها، تسهيلاً، وكشفاً.

ــ يُلاحظ غياب القوافي، عدا ما جاء في منتصف العنوان الثالث: (وارفهْ ــ العاصفهْ)، وهذه تحتاج إلى حساسيّة شعريّة عالية، لأنّ القوافي، حين يُحسن الشاعر استخدامها فنّياً، وتعبيرياً، قد تكون زينة في أصل النّص دون أن تكون مقحَمة عليه، وكتابة قصيدة لها امتيازها، كشاعرها، دون قواف يحتاج لمهارة شعرية عالية، ولعلّني وجدتُ في ذلك ما يعبّر من حيث الشكل والمحتوى، عن تلك الأعماق للموريسكي/ العراقي في مواجهة أقدار فاجأته، ولم تفاجئه، ولكنّها كانت فوق ما يتخيَّل، كما أن طبيعة السّرد الشعري التي اختارها الشاعر ربّما تطلّبت مثل هذه العمارة، وتلك الهندسة المنتقاة، وقد يكون دليلي على ذلك أنّه في المقطع الأخير، بدأ من (ربّما ستكون لي لغة..) إلى نهاية القصيدة، وعلى مدى أحد عشر سطراً شعريّاً قد وردت لديه ثلاث قواف متتالية (ما سيكونْ ــ الظنونْ ــ المُتونْ) وجاءت الواو والنّون السّاكنة لتوحي بشيء من ارتياح بعد عناء كبير، وتنفّس مديد بعد جهد، وبعد اجتياز مسافات مرهِقة، وكان الختام بقافيتين متتاليتين (أراها ــ قراها)، فجاءت الهاء الممدودة حاملة ذلك التعبير عن إطلاق آخِر نَفَس في تلك المسافات، بعد جري طويل، وعن اتّساع ورحابة الآفاق القادمة.

الهوامش

١ ــ المرايا المحدّبة ــ **د.عبد العزيز حمّودة** ــ ص٢٥٧ ــ إصدار عالم المعرفة ــ إبريل/ نيسان ١٩٩٨.

متابعات ..

ســـوق النبـــات الـهش
(المفارقة بين العصف والسنديان في رواية فوزات رزق)

q محمود حسن *

يقول الشاعر الصوفي الكبير محمد عبد الجبار الملقب بالنفري في كتابه المواقف /إذا علمت علماً لا ضد له أو جهلت جهلاً لا ضد له فأنت لست من السماء ولا من الأرض/ فالتضاد سمة الوجود والمجتمع والعقل وعلى هذا المرتكز وبخلفية ثقافية يوظفها فوزات رزق في روايته العصف والسنديان بتناصات تنعكس عمقاً في الواقع الاجتماعي وتحمل طعوماً وتلاوين مختلفة تجري في عدد من المسارات مع أنها تنطلق من موقف محدد خلاصته دراسة البنى النفسانية لأرواح شوهتها المجتمعات القمعية والتحريمية. من هذا المنطلق المستوعي لمقولة التضاد أو الثنائية الضدية بوصفها جوهر العمل الروائي والفني وبهذا المرتكز الذي قوامه العمق الثقافي، استطاع الكاتب أن يفضح كمية اللامعقول المبثوثة في بنية المجتمع وصلاته المادية والروحية، فغاص إلى أعماق شخوصه وكشف عن تلك اللونيات كشفاً يبين أن فاعلية السلب خفية إلاّ على العقل التحليلي الاختراقي النفاذ.

وفي هذا الزمن المنكوس ترى الشخوص في بعض الروايات يرزحون تحت وطأة واقع ثقيل دون أن يملكوا أية قدرة على أي نوع من أنواع ردود الأفعال الجادة تماماً كإنسان هذا العصر العاجز عن إيقاف دولاب التدهور الوطني والاجتماعي والثقافي والمخفق في استجاباته للتحديات التاريخية الكبرى،وهنا يتميز **فوزات رزق** بأن جميع شخوصه منتمون ومتحركون فاعلون عكس سكان قرية /مسكرة/ التي تدور فيها الأحداث والذين تربوا على الخنوع والسكون وإذا كان بعض الكتاب باسم الواقعية وقفوا عند الخارجي وعجزوا عن التقاط لحن الفاجع أو المأسوي في المجتمع وبالتالي قد عجزوا عن النهوض والارتقاء بالشكل على مستوى المضمون /لأن حجم المضمون كبير جداً/ فإن **فوزات رزق** استطاع أن يلتقط هذا الفاجع وأن يلبسه ثوباً بالحد الأدنى يرضي القارئ وهنا أصل إلى تحليل أو تفكيك عناصر الرواية، وأبدأ بالعنوان /العصف والسنديان/ فالعصف هو سوق

---

* قاص وباحث من سورية.

النبات الهش، والسنديان هو الشجر المعمر والمقاوم لكل عوامل الطبيعة، وهنا نلاحظ المفارقة الكبيرة بين القشة والسنديانة ولو تأملنا عناصر الرواية من البداية وحتى النهاية سنجد أنها تنهض على مبدأ المفارقة /مرسل الفرح، **هاني الصافي، مجيد الدين/ شهيرة، زهير غانم، صالحة**، جميع هؤلاء يركضون خلف لقمة العيش، ويناضلون ضد طغيان السلطة التي يمثلها **/زياد/** والذي هو أصلاً من هذه الطبقة فخانها وانقلب عليها والأصح أنه انسلخ عنها وتآمر عليها ثم تدرج عبر أجهزة الأمن حتى أصبح بمرتبة المعلم الكبير، كما ورد في الرواية، وبالتالي فإن مسار الرواية هو هذه الثنائية الضدية، وجوهر هذه الثنائية هو مزج المعقول باللامعقول، أو المنطقي باللامنطقي واللحظة التي تتوسط بين هذين البعدين المتفارقين أو المتباعدين، هي البرهة الأكثر حضوراً في العمل الفني، وتلك هي العلة النفسانية والفلسفية لسر نجاح **فوزات رزق** في رواية العصف والسنديان، وهنا سأرد مقطعاً من الرواية يمثل هذا المزج:

/صنع الله العالم في يوم نعيمه، وصنع مسكرة في يوم بؤسه، وحين أراد أن يؤلها بالبشر قذفها بقوم يقولون ما لا يفعلون، ويظهرون غير ما يبطنون، دينهم الولاء لمن غلب والتنكر لمن ذهب، يجوعون حتى الخمص فيشكرون ويعرون حتى انكشاف العورة فيشكرون، ويجلدون قريب الموت فيشكرون، ويبتهلون ليل نهار كي يغفر الله لمن أكل زرعهم وامتص ضرعهم وكشف عوراتهم، وأدمى ظهورهم عملاً بالقاعدة الفقهية/ من ظهرت دولته وجبت طاعته/ وعلى أية حال فإذا ما لاحظنا الحجوم المبتالة للشخصيات في الرواية، فإننا سنجد أن البطولة لم تكن مقصودة لشخصية بذاتها دون الشخصيات الأخرى في الرواية، ذلك لأن رواية /العصف والسنديان/ من الروايات ذات البطولة الجماعية، وأن أي شخصية فيها لم تتمتع بوضوح كاف بحيث تحدد أبعادها لدى القارئ لأنها من الروايات الحديثة التي لم تفكر بوضوح الشخصية كما تفعل الرواية التقليدية، وإنما ترصد أعمال الشخصية وإسهاماتها الفعلية على أرض الواقع، مثلاً **/زهير غانم** الذي لم يظهر في الرواية أكثر من ثلاث مرات أو أربع مرات، لكن أعماله كانت كبيرة جداً على أرض الواقع في الرواية، فهو الذي ذهب مع **مجيد الدين** للتعرف على **زياد**، وكان كشاهد على أعمال **زياد** ضد رفاقه وأهله، وهو الذي جمع الرسائل واحتفظ بها إلى أن سلمها إلى مرسل الفرح، وكان كالمراسل بين **شهيرة** ومرسل الفرح، وهذا ما يعيدنا إلى الشكل الفني للرواية، لأن الكاتب يبدو وكأنه لا يؤمن إيماناً مطلقاً بأن المضمون الفكري كان كافياً وحده لإعلاء شأن الرواية وإنما ينبغي لهذا المضمون أن ينضوي تحت شكل فني قادر على إيصاله وعلى إقناع القارئ به ولكي لا نذهب بعيداً فإن الاتجاه العام للتقنية الروائية في رواية العصف والسنديان هو الاتجاه الجديد المعتدل، بمعنى أن الشكل الفني لم يتوغل كثيراً في تقنية الرواية ولم يتخلى عن معطيات الرواية التقليدية، وإن كان أكثر ميلاً إلى تحديث الأدوات الروائية على وجه العموم، لذلك نجد أن المؤلف اهتم باللفظة المفردة وحاول استخدام الألفاظ الفصيحة المتداولة لدى العامة في محاولة منه لإقامة جسر مقبول بين لغة الرواية ولغة الحياة العامة وعموماً فإن اللفظة المفردة في الرواية منتقاة بعناية وقد حوفظ فيها على الدقة اللغوية، وهذا يقودنا إلى المكان الذي تدور فيه الأحداث، فيبدو أن الكاتب لم يكن في نيته منذ البداية أو يوسع الفضاء الروائي ليتجنب الحشو والمطمطة لذلك حصر المكان في قرية /مسكرة/ وقرية مسكرة يمكن أن تكون مدينة أو وطن، ولأن الكاتب لم يقيد المكان بالزمان فإن قرية مسكرة يمكن أن تكون بجوار أي عاصمة من عواصم العالم، وهذا ما يضيف عاملاً جديداً من عوامل الرواية الحديثة التي تجاوزت الزمن، وإذا كان المنظور السردي للمكان يطرح رؤيا الكاتب ويشير إلى الدلالة الكلية للرواية فإن اللغة هي وحدها المجسدة أمام القارئ لتقدم هذا المنظور وتحدد طبيعة الرؤيا التي ينطلق منها ويعبر عنها المؤلف فإن اللغة في رواية العصف والسنديان أدت هذه المهمة بوساطة أمرين الثنائيات الضدية ونقطة لقاء المفارقة بينهما، بقي أن أقول: إن في هذا النمط من الروايات التي تنهض على المفارقة أو الثنائيات الضدية، فإن أكثرها قد تخلى عن اللعبة الفنية التي ترفع مستوى التشويق، وبالتالي فإن القارئ من بداية الرواية يمكن أن يتنبأ بنهايتها، لأن معظم الروايات التي تعتمد ثنائية الصراع بين الظالم والمظلوم تنتهي بإحدى طريقتين، فإما بالإشارة إلى ثورة المظلوم ولو بضربة حجر أو بجملة على لسان أحد الشخوص، وإما بما يسمى بالباب المفتوح، أي الإبقاء على هذا الصراع مفتوحاً، وهذا هو الأقرب إلى الواقع، وبهذه النهاية تنتهي رواية العصف والسنديان، **فزياد** الممثل للسلطة يسجن أخاه **مجيد الدين**، فتذهب أمهما **/شهيرة/** لتتوسط عند ابنها **زياد** ليفرج عن أخيه، يقبل **زياد** الوساطة لكن شرط أن يتعاون معه وتقبل الأم بهذا الشرط، ثم تعود إلى القرية وتقيم الأفراح بالانتظار لعودة **مجيد الدين** إلى القرية لكن **مجيد الدين** لم يعد ذلك لأنه رفض أن يتعاون مع أخيه وأن يكون مخبراً على أهله فقراء مسكرة وبالتالي فإن الصراع بقي مفتوحاً، هذا الصراع الذي بدأ مع ولدي أم ومع

تناسل الأخوين استمر هذا الصراع وسيبقى مستمراً إلى الأبد.

q q

أسراب المرايا

(قراءة في كتاب الشاعر أدونيس "رأس اللغة جسم الصحراء")

q وفاء الخطيب *

"ثمة أزهار لا تقرؤها الفراشات،
يقرؤها اللهب الذي يلتهم أجنحتها.
أزهار تنبت في حقول لا تجرؤ على الكلام. ص ١٥٠

لا زالت حمم أشعار هذا الثمانيني تفتح في جدران العزل الإبداعي كوى إضافية، وتعيد رسم ملامح الكون بألوان متاهة الإنسان، عبر صياغة بانورامية توحي للمتلقي باكتناه صيرورة بشرية ترسمها حريته: حقل في رأسه منذور للصيد،/حقل في جسده منذور لطيور الأفكار المهاجرة(١).

في مرحلة مبكرة من حياته اكتشف أدونيس منابع الريح، فرافقها إلى جزر الضوء، وعلق تعاويذ شعره وساماً على صدر الحياة، فحصد العديد من الجوائز العالمية، على الرغم من اتهامه بالاستشراق المعكوس(٢) وبالاستغراب.
يقول في كتابه الثابت والمتحول: (اعتقد أن هذا الكتاب لا يزال شاباً ولا يزال فيه قبس من الريادة مقارنة بالكتب الأخرى التي تناولت قضية التراث"(٣).

لقد شهد عصراً عربياً سقيماً، ورأى في انسحاب الشعر من خشبة المسرح قوة تحفظ له هيبته ومكانته، ووقفة تأمل لا بد منها، استعداداً لخوض مغامرة شعرية جديدة: **"لا تجيء الكتابة العظيمة إلا من الذروة أو من الهاوية"** ص ٧٢.

إلا أنه كان هذه المغامرة، إذ طاف بمخيلته على إشراقات الشرق وحجبه وشموليته وغرائبيته، ووعود مسافاته محذراً من ثأر الأزمنة المختبئة في صمت قيلولة العاصفة: (**إنني فيما أضع ذاكرتي وديعة، بين يدي بيروت، بين يدي موجها ــ بحراً وجبلاً، لا أسمع في الواقع العربي المحيط إلا حمحمة خيول يقودها الموت./وها هو الزمن يبلل أطرافنا بموجه الأسود)** ص ٣٠٤.

وقد زرع ظلال الحزن في طين الواقع العربي، لتصبح الأحلام أقدر على رؤية ما وراء الحجب: الحجاب يغير وظيفة العين،/ويغير العين

* قاصة وباحثة من سورية.

نفسـها،/ويغير النظـر" ص ١٣٦. وانخـرط فـي مساجلة طويلة حول بعض الأسس القارة في المجتمع، مبتعداً عن وسطية الكثيرين، لهذا كثر مريدوه ومنتقدوه: "تارة لأنه "شاعر ومفكر نخبة" وتارة لأنه أسقط أيقونات التقليد والإتباع من رفوفها العليا ليحطمها"(٤).

في عنوان كتابه "**رأس اللغة جسم الصحراء**" نلمح بين عبارتيه شرراً يتطاير، هداية للعقل العربي كي يوقظ لغته من سباتها: "**أقول: العالم رأس ــ رقم يتقدم نحو هاوية أحار كيف أتهجاها". ص٥٨**. كما نسمع في العناوين الفرعية موسيقا فكرية تتسلل على رؤوس أصابعها لتعود بهذه اللغة إلى استيهاماتها السابقة وانخطاف معانيها وانفجاراتها: "**كرة منورة، ثوب شفاف، ظل وضوء.. ألقيت جسدي إلى الضوء... إضاءات**".

كل ذلك اصطبغ بنبرة يأس مريرة تجولت بين السطور، بسبب المآلات الموجعة التي انتهت إليها طموحاته، وبسبب المهازل التراجيدية التي لا تنبئ إلا بمخاضات عسيرة: (**فرس سجينة/وحصان مشرد/ تملي علي البحار أوامرها/ ولا سفن لي.. ليست الخريطة العربية اليوم أكثر من مسرح للظل**) ص ١٦٠ و١٧٣.

احتوى الكتاب ظلالاً من سيرة ذاتية تضمنت مرارة الخيبة وألوان الصراع مع الذات ومع المحيط، دفعاً للقارئ كي يبحث عن ذاته، ويبتدع منفى لأفكاره.

"**وقلتَ: السفر؟ نعم، لا رفيق للطريق التي أسير عليها، اليوم، إلا قدما فصل غامض، كأنه فصل خامس، أن طريقي هذه تواصل، في خصام يتواصل مع أقدام الفصول الأربعة**" ص ــ ١٣ ـ.

كما حضر المنفى كطفل موهوب وعنيد، ليحاصر القارئ ويقلقه ويسد عليه المنافذ ويغريه بالتسلل مع هبوب الريح.. "**ولدت منفياً. قصابين القرية التي ولدت فيها فاتحة المنفى ــ ديناً، وفناً، ثقافة وعلاقات**" ص ــ ٢٣ ـ. "**لا الخارج بيتي، والداخل ضيق علي.. ولد جسمي في هاوية وصار هو نفسه هاوية. فليس المنفى شيئاً أضيف إلى حياتي. إنه حياتي نفسها**" ص ــ ٣٣ ــ ٣٤ ـ.

دشن أودنيس منفاه بتغيير اسمه وإعلانه حروبه على نفسه بأسلحة الآخر الذي يحيا فيه ص ــ ٢٨ ـ، على الرغم من اعترافه بالخسارة: "**غير أن هذا الاسم صار إثماً، عمق منفاي**" ص ــ ٢٨ ـ.

غادر إلى بيروت في أواسط الخمسينيات، وهناك ساهم في تأسيس مجلتي "**شعر**" و"**فكر**" يقول: "الثأر امتد إلى ميدان الشعر. بل صار مجرد وجودي وشعري نفسه موضع تساؤل" ص ٢٩. لذلك فكر بنفي نفسه داخل شعبه وثقافته ولغته: "**كان علي، لكي أكون نفسي، أن أنفيها من هذا المنفى، لا في خارج أجنبي، بل داخل هذا المنفى ذاته ــ داخل شعبي وثقافتي ولغتي**" ص ــ ٣١ ـ.

لذلك نراه يتغنى بالهجرة، حتى لو كانت قسرية، ويرى بأن الوطن الذي يشرد أبناءه هو الذي يتشرد: "**سلاماً أيها العربي المشرد في تيه العالم/ماذا أقول؟/كلا، لست أنت المشرد، بل وطنك/ فاجعة أنت أيتها الهجرة، لكن ما أكثر الظلمات التي تنقشع في ضوئك الفاجع**" ص ــ ٨٨ ـ.

في ضوء هجرته الفاجعة تتبع تاريخ صمود الشعر في وجه الكوابح الفلسفية والدينية والسياسية، فرشحه لقيادة العالم، وحوله إلى أسطورة متصادية مع أسطورة منفاه، فغير به الخارطة الفكرية والشعرية للتراث العربي: "**صار الشعر بالنسبة إلي، أكثر من الشعر، صار محيطاً تلتطم فيه أطراف العالم والأشياء كلها.. وكان علي أن أحوله إلى أسطورة. لكي تتصادى مع أسطورة المنفى. وفي هذا ما يفسر انهماكي في التاريخ، فقد كان علي لكي أضيء منفاي، أن أضيء الجذور التي جئت منها**" ص ــ ٣٣ ـ.

وقد رأى أن الحداثة الشعرية العربية ليست قطيعة مع الشعرية العربية أو التراث، وإنما هي على العكس تنويع يصل في بعض ظواهره أحياناً، إلى أن يكون شكلاً من أشكال الاستئناف. فالقطيعة مستحيلة" ص ــ ٢٨٦ ــ "فرضت تجربة الحداثة أمرين هما:

١ ــ إعادة النظر في الشعر العربي، لفهمه فهماً حديثاً.

٢ ــ إعادة النظر في أشكاله وطرائق تعبيره لابتكار أشكال جديدة، وطرائق تعبير جديدة" ص ــ ٢٨٦ ــ .

انطلاقاً من قناعته تلك، كتب منذ حوالي نصف قرن "ديوان الشعر العربي" الذي يقول فيه: "يبدو بمثابة حد فاصل: الشعر العربي قبله، الشعر العربي بعده. ولهذا يبدو كأنه المرجع الفني ــ الجمالي الأول للشعر العربي.. نرى فيه.. العابر التاريخي، والأبدي الإنساني" ص ــ ٢٨٧ ـ.

إلا أنه يستنكر طريقة تقييم الشعر، ونقده "هل يصح تقويم الشعر بوصفه "**عملاً**"؟ الشعر "**لغة**" لذلك ينبغي تقويمه جمالياً ــ فنياً"، بحصر المعنى. وليس "عملاً" لكي نقومه أخلاقياً، سلباً أو إيجاباً.. الشعر، تحديداً، خرق، يجوز له ما لا يجوز لغيره" ص ــ ٤١ ـ.

وهو يتساءل عن مصير الشعر: كيف ستقاوم، أيها الشعر؟/ انظر إلى الحبر كيف يتحول إلى ماء،/ وإلى الورقة كيف تمزق. ولا تزال المسرحية في فصلها الأول؟" ص ـ ١٥٩ ـ.

لقد عمم مقولة المتنبي الشهيرة: **"أنا في أمة تداركها الله، غريب"** ص ــ ٣٥ ــ **"بأنويتها"** الشعرية القادرة بانخماصها عن محيطها، وانفلاتها من تجاذباته الجائرة على خلق عوالم إبداعية خالدة.

تشكل هذه العبارة برأيه المفتاح الأول لكي نفهم شخصية المتنبي المتعملقة فوق منارة الأدب العربي. لذلك أعاد من خلالها قراءة التاريخ العربي، عبر كتابه **"الكتاب"** بأجزائه الثلاثة، معتمداً على بصيرته الشعرية، وعلى قراءته النزيهة اللماحة لزمن المتنبي وللواقع العربي بالمجمل، وكاشفاً عن قناعته بأن **"النص الشعري اختراق واستشراف. التاريخ يعرض، والشعر يستكشف"** ص ـ ٤٥ ـ.

إن اعترافه بصعوبة قراءة هذا الكتاب، الذي وصفه بأنه شهرزاد شعرية، هو إقرار منه بصعوبة قراءة الواقع العربي: **"الكتاب"** محير في ما يتعلق بكيفية قراءته، وإذاً لا بد أن يكون محيراً في كيفية فهمه" ص ـ ٤٩ ـ.

وصعوبة رسم المقايسة بين الواقع والغيب في الداخل العربي "كيف يقدر الإنسان أن يرقى إلى مستوى الغيب، إن لم يكن في مستوى الواقع؟" ص ـ ٥٩ ـ.

مع ذلك، لم تُحِلْ المسافة الزمنية الطويلة بينه وبين المتنبي وزملائه **(امرؤ القيس وأبو نواس، وأبو تمام، والمعري)**، دون متابعته التأسيس لما كانوا قد بدؤوا به: ص ـ ٥٠ ـ وقد اعتذر إليهم، لأنه لم يوفهم حقهم في كتابه: **"ديوان الشعر العربي"**(٥).

تحضر العضوية الزمكانية في أعماله، حيث يفتح أبواب اللانهايات ويشرعها أمام فطنة الإنسان. كتب وهو في طريقه إلى نيويورك: "لعل السفر، كمثل الخيال، يخلق أمكنة متحركة، محولة المكان إلى شكل من أشكال الزمن) ص ــ ٧٥ ــ وفي نيويورك أيضاً تساءل: (كيف حدث أن صار الوقت/يشنق المكان، متى شاء، وكيفما شاء؟"(٦).

مدن كثيرة استضافت شعره، وأهدته عبير تاريخها، وكشفت له عن كنوز حروفها السرية، ليشكل منها باقات حب: "المدينة اسطنبول خصائص جديرة بأن تجعل منها حاضرة إسلامية فريدة.. لم أعرف كيف غاب عني الشعور بالزمن.. وشعرت أنني كمثل هذه المدينة: أواجه الكون ـ خداً للشرق، وخداً للغرب كأنما تتفتح أمامي قارة لا شرقية ولا غربية ــ كينونة أخرى لا تجيء من جغرافية الأرض، بقدر ما تجيء من جغرافية الإنسان. هذا الجرم الصغير، لكن الذي انطوى فيه العالم الأكبر" ص ٦٦ ـ ٦٨ ـ.

بهذا التعالق الإبداعي تمرأى له في تركيا، خبز سري، ينضج في تنور التاريخ: "وصرخت في سريرتي: كيف للثقافة التي أنتمي إليها أن تنسلخ من شعورها بالامتلاء المعرفي؟" ص ـ ٦٩ ـ.

وهو إذ يشيد بنموذج الإسلام التركي، يحذر من الأصوليات العربية السياسية منها والدينية التي تقتل في الإنسان مواطنيته وفكره ص ــ ١٨٦ ــ **"السماء، تلعب النرد والأرض هي الخاسرة"**.

لذلك وانطلاقاً من قناعته بأن المظهر الديني، يشكل المظهر الأكثر بروزاً في المجتمعات العربية، وأن للدين تأثير واضح في أي حراك سياسي أو اجتماعي، فقد بحث عميقاً، ولا يزال، في البنية الثقافية الدينية في العالم العربي، التي يرى بأنها "لا تزال الأكثر هيمنة وفعالية وحضوراً، وإن قيم الحداثة والتقدم عموماً، زادتها رسوخاً ويقظة" ص ـ ٢١١ ـ.

استند أدونيس إلى تاريخ الإبداع البشري، في تجلياته الأسطورية والدينية والفكرية، من حيث هو ضرورة للبناء عليه: **"إذا كان الإبداع هو ما تبقى حياً، فإن ماضيه لا يمضي، إنه، على العكس، طليعة الحاضر، كأنه الوجه الآخر للمستقبل"** ص ـ ١١ ـ.

هذه النظرة البيكاسوية المتجاوزة للتضاد بين القديم والحديث(٧) التي دمغت بدايات أعماله، مكنته من نحت تماثيله الإبداعية المدهشة، بعناية، حفّزت قارئه على طرح أسئلته بحرية على تراثه الديني والفكري، والأيديولوجي، وعلى الإجابة عنها، لكن بطريقته المبطنة بالاحتمالات: "ينبغي على أهل الفكر في اللغة العربية إن يدركوا أخيراً، خصوصاً بعد محاولات أسلافهم في القرن المنصرم، أن الفكر لا يتحول أو لا يتغير إلا بدءاً من **"خلخلة"** تراثه الخاص" ص ـ ١١٣ ـ.

إنه يرى أن انتصار إسرائيل الحقيقي، في البلاد العربية لا يتمثل في تغلبها العسكري ــ احتلالاً وتدميراً وتهجيراً.. بقدر ما يتمثل في تغلبها الثقافي ــ أي تحويل صراعها إلى صراع ديني" ص ـ ١٢٨ ـ ١٢٩ ـ.

لذا تجرأ وطرق الباب الأكثر حساسية، وهو علاقة الدين بالحياة العامة، فاقترن اسمه بالتحدث عن الدين: **"ازداد عملي تعقيداً عندما وعيت أن النص الديني الإسلامي لا ينفصل، حكماً أو طبيعة، عن مشكلات الثقافة العربية، عبر تجانسه مع النص التوراتي وحياً وتاريخاً"** ــ ص ٣٢ ــ وهو يرى أن مادة سياسة العالم في كل مكان هي

الإسلام: "العقدة، وردة الرياح الحربية، في هذا كله، هي فلسطين، والإسلام في هذا كله، أيضاً مدار و"دار" لتلك الحرب الكونية (الثالثة)" ص ــ ٢٠٥ ـ.

في هذا السياق نبه إلى إنجيل يجري الترويج له تحت اسم "**يوضاس**" الذي يبرئ الاسخريوطي، أو "**سيكاريوس**" باللاتينية وتعني القاتل المأجور المسلح بخنجر. منوهاً إلى استنتاج أحد الباحثين إلى أن هذا الإنجيل المكتشف لا يبرئ يوضاس من جريمة صلب المسيح فقط، وإنما يجعل منه كذلك تلميذاً أطاع المسيح على نحو بطولي! ص ــ ١٧٩ ـ.

للموضوع صلة، مع كتاب الفرنسي **مارسيل غوشيه "زوال سحرية العالم"** الذي أعجب به وذكره بسياسة الدين في لبنان، وقد استوقفته عبارة وصفت المسيحية بأنها "دين الخروج من الدين" **كونها تختزن الطاقات الحركية للقطيعة، وبكونها في الوقت نفسه بؤرة للتناغم**" بين الأطراف ص ــ ١٨٠ ـ.

وهنا يثار السؤال حول الفرق بين خدمة الفكر اللاهوتي المسيحي للعقل والتقدم البشري، وهو الذي اعتمد مناهج وطرق الفكر اليوناني الفلسفي (اللوغوس) ــ كما صرح البابا الحالي بندكتس ــ وبين خدمة الفكر الإسلامي لهذا العقل، وهو الذي أنار بشعلة إنتاجه الرشدي الضخم ظلام أوربا، إلى جانب إبداعه الصوفي الخلاق. هل نقر وجهة نظر المفكر **محمد أركون**، على أن كلام البابا ينطبق فقط على ما حدث للفكر الإسلامي بعد إقفال باب الاجتهاد؟.

يحذر أدونيس من مغبة العنف، داعياً إلى التغيير السلمي، على طريقة **غاندي**، ومستبعداً طريقة "**غيفارا**" العنيفة الخاطفة: (مع أننا ثقافة وممارسة، أقرب إلى **غيفارا** منا إلى **غاندي**، فإنني ممن يقولون، لسنا في حاجة إلى **غيفارا**. نحن في حاجة إلى **غاندي**) ص ــ ١١٥ ـ.

في هذا السياق يطرح ثلاثة أسئلة على مفكري النزعات الأصولية: (السؤال الأول: أهناك حقيقة تصلح للإنسان في طفولته وشبابه وفي شيخوخته؟.. السؤال الثاني: ألا يعني الإيمان بهذه الحقيقة أن مدار الوجود ليس الإنسان وإنما هو المعتقد، معتقد محدد وخاص؟..

السؤال الثالث: ألا يشير ذلك إلى أن الإنسان هو في آخر الدرجات من سلم القيم؟) ص ــ ٢١٣ ــ ٢١٤ ـ.

بهذه الأسئلة، يلتف على بعض الإجابات، التي يستحضر استعصاءها: "ثمة أفكار ومعتقدات تنزل في الرؤوس كمثل المسامير (**نيتشه**)، تفقد أصحابها القدرة على التأمل، والإصغاء، والحوار" ص ــ ١٦٨ ـ.

لكن مَن مِن الأصوليين سيجيب على هذه الأسئلة، وقد اختاروا "**المنازلة**" وليس "**التنازل**"؟ وكيف سيتعاملون مع كتب تم الترويج لها، مثل صراع الحضارات، ونهاية التاريخ.. التي صاغتها، وروجت لها مراكز أبحاث علمية واستراتيجية كبرى في الغرب، وتبنتها سياسات الدول العظمى، لعل أبرزها عبارة بوش الشهيرة، بل خرافته "إما معنا أو ضدنا" والتي أصبحت حقيقة افتراضية راح ضحيتها الملايين من البشر المسلمين؟

إلا أن وجهاً آخر من وجوه الإسلام رسمه **أدونيس** بألوان وجده الصوفي، داعياً إلى مواءمة متواصلة بين العقل والقلب، السماء والأرض، البصر والبصيرة. إذ وجد في مظاهر الصوفية الانشطارية المتشظية جرأة في طرح الأسئلة الكبرى، وقدرة على تحرير النفس النزوعة للاتحاد بالمطلق، من حيث هي تجربة ذاتية فردية بعيدة عن أي إملاء ديني: لذلك أيد ما تنبأ به نيتشه منذ أكثر من قرن: (تتقدم البوذية بصمت في كل أوروبا)(٨).

في إيران حيث تزهو أطياف المدن والشخصيات، سار تحت سقف المخيلة، متنقلاً في عربة محبوكة بخيوط تنزل عمودية من مغزل السماء: "**قمر أصفهان، تلك الليلة:/في وجهه وجوه عديدة،/والضوء الذي فيه لا يجيء من الأرض وحدها/ سأحمله تحت أهدابي إلى شيراز. للغة الفارسية وردة/ اسمها حافظ الشيرازي، حيناً،/وحيناً اسمها الحب./ وسوف أودع شيراز مغنياً/:الخيّام طائر اسمه الضوء/الخيّام إكسير آخر للحياة**" ص ــ ٢٣٦ ــ ٢٣٧ ـ.

مع ذلك فإن غبطته بلقاءاته الثقافية والروحية، لم يمنع عينه الشعرية من الإطلاع على بعض القضايا الإيرانية العالقة، والتي أثبتت الأحداث دقة ملاحظاته حولها ص ــ ٢٣٢ ـ.

يقول ابن خلدون: "**فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني الهجري، وما بعده وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا، اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية، والمتصوفة**"(٩).

يتساءل المرء، إذ يلمح إقبالاً على الصوفية والمتصوفة، فيما إذا كانت ذات الأسباب، قد تكررت في بداية الألفية الثالثة؟ وهل يمكن القول بأن الحدس والبصيرة الشعرية، هما المقدمة المنطقية لأي تغيير؟" **هل الحواس غيوم جامدة؟**" ص ــ ٧٥ ـ.

على هذه الأرضية رسم **أدونيس** جدلية الجسد والروح، وعلاقة ذلك بالزمن: **"لماذا إذاً لا يجلس الزمن إلى جانبي؟ ألأنه ليس إلا رقماً؟.. عندي أنا الذي لا يملك شيئاً، ما يغير وجه الرياح، وما يشكك حتى في الضوء. أسألها (الروح) أنتِ المستحيلة، لماذا تبخلين علي، ولا تطالبينني، بغير الممكن؟"** ص ـ ٥٤ ـ ٥٥.

إن رسالة المبدع كما يقول **إبراهيم الكوني**، هي تحويل الحياة إلى نماذج ـ رموز(١٠).

إلا أن خطوات التحويل تلك لا تتم دون قلق يمهد لها ويصاحبها نحو مجد مجازها الجديد، فقد قلق **المتنبي** على الرياح: **"قلق كأني على ريح"**، وحلق **أدونيس** بجناحي القلق على دروب اللانهايات: **"للقلق صوت خاص، أحس كأنه يولد في حنجرتي"** ص ـ ٣٠٤ ـ وقد دفعه القلق للتساؤل **"هل أتماهى مع الواقع.. لكي أصل إلى كرسي اجلس عليه؟.. هكذا اعترف إنني أحياناً أضعف، ويغريني التراجع، قائلاً في ذات نفسي، لماذا أعرض حياتي لحرب عنيفة يشنها علي الآخرون، وقد تكون قاتلة؟"** ص ٣٠٦ ـ ٣٠٧.

إلا أنه سرعان ما جعله يجيب: **"لن أخون هذا الوعد، وسوف أتابع نضالي ضد أي إغواء بالراحة أو استقالة الوعي"** (١١) وهل يضعف، من أصبحت خطواته، **"اليوم"** هي التي تكيف طريقه؟ **"سابقاً كان الطريق التي أسلكها هي التي تكيف خطواتي /خصوصاً في الشارع./ خطواتي، اليوم، هي التي تكيف طريقي/ خصوصاً في الشارع"** ص ـ ٣٢٣ ـ.

لقد تراجع **فوكوياما** عن نبوءته "نهاية التاريخ" وقد جاءت قراءة الفيلسوف د. **طيب تيزيني** الجديدة، للراهن العربي وراء تعديل مشروعه الفكري الضخم **"من التراث إلى الثورة"** فأصبح من "التراث إلى النهضة"، وتبرأ آخرون من أعمالهم.. لكن **أدونيس** الذي جعل من التراث العربي أساساً لجميع أعماله، لم يقف متفرجاً أمام نضوب ماء المعرفة العربية، الذي يتبخر كل يوم: "كل يوم يتبخر ماء المعرفة الخاصة بالعالم العربي ـ الماء الذي كنت جمعته في اليوم الذي سبقه" ص ـ ٥٩ ـ إذ واكب جميع الأحداث العربية التي عاصرها، على الرغم من إعلانه المتكرر: **"الشاعر، بفعل إبداعه ذاته، تلميذ للزمان والمكان: يتتلمذ على العالم وأشيائه. وهو، إذاً، بفعل إبداعه ذاته، لا يعلم، بل يتعلم. لا يرشد، لا يهدي.. وهو في ذلك رفيق لقارئه، وليس قائداً"** (١٢).

لذلك أخلى فضاءاته الشعرية من أية أدلجة تشوهها، حتى وهو يقترب من قضايا الشارع العربي، وقد استنكر على الثقافة العربية قربها اللصيق من الشارع. ودعا المثقفين للكتابة في معزل عن الانحيازات الإيديولوجية. إذا أرادوا اختراق السائد المهيمن، وهو يستعين بقول **ريلكه**: "نبتعد عن اللغة، بقدر ما نقترب من الواقع".

برأيه، على الأفكار الكونية الكبرى التي يظللها الشعر، أن تتجاوز النمطية الإيديولوجية التي سادت في النصف الثاني من القرن الماضي، لهذا شكلت كتاباته ثورة على السائد: (تقع أوبرا الباستيل على خط الطول نفسه الذي يقع عليه هذا العصر. للخريف معطف يليق بقامتها، /ضعه على كتفيها، أيها الغيم) ص ـ ٢٨٣ ـ.

وهو في الحين ذاته مهجوس بشخصانية الإنسان، التي تشكل أحد ملامح العصر: **"هاجس التضامن والانسجام، يقتل الاهتمام بالخصوصيات والفرادات. وقبل ذلك يلغي أفق الممكنات والاحتمالات. إنه نوع من التأسيس للجهل"**(١٣).

تحدث **أدونيس** بحسرة عن لفظ الأمة للفرد المؤمن بفرادته ومخالفته لرأي الجماعة، كأنه المرض أو الكفر، مستذكراً **نيتشه، فرويد، داروين، رامبو**.. الذين صاغوا حقائق خالفت حقائق جماعاتهم التي احتضنت جديدهم، دون أن تجرمهم، بل على العكس راكمت إبداعاتهم الفردية، لتدخل بمجموعها عصرها الذهبي: **"ما يكون الأمر إذاً مع ثقافة تقوم على آراء المسبقة؟/ وما يكون وضع الكتابة في مثل هذه الثقافة؟"** ص ـ ١٦٤ ـ.

إن الحديث عن "الفرادة" يستجلب الحديث عن الهوية. إذ استحوذ مفهوم الهوية الملتبس والمربك على العديد من النقاشات والخلافات الدائرة بين أقطاب مراكز القوى الفاعلة: **"الهوية: هذه الكلمة السحرية المفعول. هذا المصطلح الناعم المربك. تبقى مفتوحة على كل الاحتمالات"**(١٤).

ومما لا شك فيه، أن الهوية العربية هي الهوية الأكثر تشعباً وإثارة للجدل والخلاف، لما تنطوي عليه من أبعاد تاريخية وحضارية ودينية مؤثرة. إلا أن بعض المثقفين العرب نظروا إليها على أنها صيرورة وليست كينونة، من هؤلاء: **"ادوارد سعيد"**، الذي يقول: **"في فكرة الوطن مبالغة"** ص ـ ١٥ ـ **ومحمود درويش** في قوله: "إن كانت الهوية بنت الولادة فهي من إبداع صاحبها في النهاية" كما كتب أيضاً عن هوية الروح.

وكتب أدونيس: **"معظم العرب اليوم هم مجهولو الهوية.. تبدو الحياة العربية. كأنها مصنف ضخم من أوراق تتطاير في ريح الوقت"** وهو لا يعني ـ كما أعلن مراراً ـ العرب كأفراد،

وإنما المؤسسات، التي لا تأخذ بأيدي المبدعين العرب: "إذا صحت مقولة **ماركس: "لا تطرح الإنسانية على نفسها إلا المسائل التي تستطيع أن تحلها"** وطبقناها على الساسة العرب، فإننا نلاحظ أنهم لا يطرحون أية مسألة" ص ــ ١٩٩ ــ.

وفي المساحات الممتدة بين السياسات العربية، وبين الواقع المزري المعاش، تظهر قضية المرأة التي تتجاذبها قوى لم تفق على ما يبدو إلا على تهميشها: "**سابقاً، كانت شهرزاد في المأثور العربي تحيي بقوة الكلام، الكلام اليوم هو نفسه الذي يقتلها**".

كما يُلحظ جمود في حركة الأجيال: (الابن، عند العرب أب بالولادة، المجتمع العربي مجتمع آباء" ص ــ ١٤٦ ــ.

يربط **أدونيس** بين ارتكاسات الواقع العربي وبين تماهي السلطة تاريخياً مع الدين: "تحول مفهوم العروبة في المحيط السياسي العربي إلى سفينة من أكبر سفن التاريخ/ غير أنها سفينة لا تحمل إلا التاريخ" ص ــ ١٦٢ ــ.

لا يثق **أدونيس** بالتاريخ، الذي قرأه قراءة صادمة، استنكرها كثيرون: "**في ظني أن الكذب هو أدم التاريخ، وأن التاريخ العربي هو بين أبنائه الأكثر حظوة**" ص ــ ٢٧١ ــ.

إلا أنه لم يكف عن زرع قراءاته في غيوم الشعر الذي وصفه بأنه: "قلب ينبض داخل الرأس، ورأس يتأمل داخل القلب"(١٥) كي تنبت على جدران التاريخ أعشاب القرون المنصرمة، ويولد زمن آخر للصداقات، النقد، المعارضة، الثورات، الحرية والإبداع، هذا الذي لم ينتش، ما دام تحت نظر الرقيب، وبين جدران السجن: "يا عزيزي **بريخت**، لا يزال السؤال قائماً/ هل على الفنان أن يلبي ذوق الجمهور، أم عليه أن يغيره؟/إذا لبى خسر صوته، وإذا غير خسر جمهوره./من جهتي، كنت وسأظل إلى جانب صوتي" ص ــ ٢٩٦ ــ.

هكذا تنهمر نفحاته الشعرية طرية تارة، وتارة تنهمر بروقاً ورعوداً، وفي جميع الحالات يثبت للقارئ بوصلة الزمن على سفر جديد، تساوقاً مع موسيقى الطبيعة، واحتفاء بتكرارها المبدع: "**وكثيراً، ما أصغيت إلى الطبيعة، وكنت أفاجأ دائماً: لا تنفتح شفتاها ولا تنطبقان إلا على التكرار**" ص ــ ١٣ ــ إلا أنه تكرار متجدد كموج البحر، أو كقصيدة تبرعمت بمعان جديدة..

يقال بأن الإنجاز الأهم للمصلح الديني الألماني "**مارتن لوثر**" هو في الإصلاح اللغوي، إلى جانب الإصلاحات التي أجراها في الكنيسة، وهو كرجل دين كان همه الوصول إلى العامة بأبسط المفردات، وكذلك نقل مرة عن "**فيكتور هيجو**" قوله عن كلمة وردت في بيت من شعره. "**هذه الكلمة ليست فرنسية، ولكني أنا فرنسي**"، إلى ذلك انطلق **أدونيس** من قناعته أن اللغة هي موطن الهوية ــ ص ــ ١٠٣ ــ وقد كتب عن الرقابات التي تحد من حرية الكتابة، ودعا إلى وسائل جديدة للتعبير: "**ها هي اللغة العربية أسيرة واقع لا تستطيع أن تتنفس فيه بملء رئتيها. الدين، الجنس، السياسة.. هذا الواقع الكلامي اللغوي يفرض، هرباً منه، اللجوء إلى قضايا ووسائل أخرى للتعبير: السينما، المسرح، الصورة الفوتوغرافية، اللوحة، التمثال، الرقص، الموسيقى، الأغنية**" ص ١٧٥ ــ ١٧٦.

وهو يتحسر على واقع اللغة العربية التي أتعبها الكلام على حد تعبير **دانتي**. فتقاعست عن تأدية دورها الحياتي "**لا وجود للفراغ، إلا على إطراف اللغة**"(١٦) كل شيء يتيح لنا أن نصف اللغة العربية، اليوم، بأنها "**لغة أتعبها الكلام**" ص ــ ١٧٥ ــ.

إن أي حديث عن اللغة العربية لا بد وأن يمر عبر بيروت، التي ساعدت على انطلاق معظم المفكرين والأدباء العرب: "**يشبه لي أن بيروت توشوشني: لا تثق بما تراه إلا في ضوء ما تحدس به ولا تراه**" ص ١٤٠ لكن بيروت اليوم تؤلمه: "**كنت أظن أن الوسط الثقافي اللبناني يتميز بأشياء كثيرة.. لكن يبدو لي من اللقاءات والنقاشات والقراءات أن الشيء "المليء" الوحيد في هذا الوسط.. يتمثل حصراً في السلطة**" ص ــ ١٤١ ــ.

والحديث عن السلطة في بيروت، يستحضر الحديث عن تجربة الديمقراطيات، وعلى الأخص تجربة المؤسسات الديمقراطية اللبنانية، بمرجعياتها الدينية المهيمنة على الحريات الفردية، ركيزة جميع الديمقراطيات. مع ذلك يرى أن: "**لبنان يصنعه أبناؤه، أما البلدان العربية فأوطان هي التي تصنع، حتى الآن أبناءها**" ص ــ ١٠٧ ــ.

إن تماهيه المبكر مع ثقافة "الجذمور" الإنساني التي تكرم إنسانية الإنسان، دون النظر إلى أصوله، مكنه من الارتحال بحرية في مجازات اللغة واستيهاماتها، ودفعه إلى تقديم تقريره طازجاً: "لا كتاب. خطواتي كتابي، لغتي خطواتي. كل سطر بلاد/أتفحص أنحاءها عشبة عشبة".

كما مكنه من طرح أسئلة من العيار الثقيل، على التراث الديني، وعلى تأثيراته القارة في بنية المجتمع العربي، تمهيداً لخلخلتها وخلخلة السياق المعرفي للغة: "يقول **رولان بارت** ما معناه إن طاقة

التغيير في الكتابة. لا تكمن في **"التزامها"** أو في **"مضمونها"** وإنما ترتبط بمدى قدرتها على خلخلة اللغة.ولا تعني خلخلة "اللغة هنا "تبسيطها" أو هجر الفصحى إلى العامية. وإنما تعني خلخلة سياقها المعرفي. فكرياً وفنياً" ص ـ ١٣٣ ـ.

خالف أدونيس مثقفي عصر الأنوار ـــ كما يحلو له أن يسمي عصر النهضة العربية ـ الذين ـــ لم تفلح تنبيهاتهم وقراءاتهم للتراث في حشد طاقة العرب لإزالة الغبن الذي لحقهم. فلم تكن رؤيتهم حول ماهية التراث وانعكاسه على الحاضر واضحة، بسبب ابتعادهم وخوفهم من مناقشة الأسس التي تقوم عليها الحياة العربية، التي تعالقت فيها السلطة الدينية مع السلطة الزمنية تعالقاً أبقى على جمود الواقع العربي "وأجدني ازداد قناعة بالفصل بين الدين والدولة ـ سياسة وثقافة" ص ـ ٢٣٤ ـ.

إن أفكار أدونيس المثيرة للجدل، التي يطرحها بلغة باذخة، هي التي تكسب إنتاجه المعرفي زخماً لافتاً حتى وهو يكتب مادة "صحفية" تقرب أو تبتعد عن حياته الشخصية: صداقات، عتب، خيبات، عناد، واستذكار لزمن جميل: **"ذلك الخريف أعمى. غير أنه، قبل رحيله، سلم على بيت لوركا في غرناطة، وملأ الحقول حوله بخطوط هندسية كان يرسمها بريشة الريح"** ص ـ ٢٩٠ ـ.

وهو يؤيد القول إن حجر الحكمة موجود في مخيلة فنان عظيم: **"سوف تنهار عروش كثيرة إلا عرشاً واحداً، سيزداد بهاء وعلواً. هو عرش المخيلة"** ص ـ ١٦٧ ـ.

لذلك، وعلى الرغم من ترديده لمقولة **"هيراقليطس"**: **"الإنسان لا يسبح في ماء النهر مرتين" إلا أن خطوطه الزمنية ليست مستقيمة، بل هي تتلوى وتتكور، وأحياناً تنكسر وتتشظى، وتتشكل بأشكال الأشياء والأمكنة، بل والناس: "يبدو الزمن كأنه يتدحرج على حياتنا كمثل كرة في الفضاء"(١٧) "كلٌ لحظةٍ/قمقمٌ تندلقُ منهُ أحشاء التاريخ"**(١٨) وفي هذا الكتاب يظهر الشاعر مقدرة الإنسان على خلق زمن يليق بعبقريته: **"أم إنني أحاول أن أفتح زمناً آخر للكتابة؟"** ص ٣٠٦ **"لا سلطان للزمن إلا على اسمه/لا سلطان للزمن إلا على النوم"** ص ـ ٣٣٢ ـ.

إنه يرصف عتبة السمع العربي، متنبئاً بكتابة عظيمة قادمة تشق طريقها عبر خراب الزمن العربي: **"سأعطي أذني هذا المساء، لموسيقا تطلع من الخراب" وهو يرى في الصورة التي تتخذها القضية الفلسطينية، عبثية تاريخية، جديرة بأن تخلق شكسبيراً فلسطينياً يرقى إلى مستوى التعبير عنها** ص ـ ٢١٥ ـ.

بشارات جسورة يطلقها وفقاً لموازين إبداعية مالت لصالح العرب الذين قرّع ثقافتهم من باب الحرص على مكتسباتها الثمينة، واستنهاضاً للجانب الحي فيها: **"يفترض في أنظمة تمثل المجتمعات العربية الأكثر حيوية، وترث النموذج الأول للدولة العربية، الذي أسسه معاوية، وترث المهد الأول للحضارة البشرية، وأعني الأنظمة في مصر وسوريا والعراق، أن يكون لها دور يواصل التأسيس لعالم إنساني أفضل، مهما كانت ظروفها، الخارجية والداخلية، فهذه مسؤولية وطنية إنسانية، إضافة إلى أنها مسؤولية كونية"** ص ـ ١٨٣ ـ.

وهو لهذا يمنح نفسه الحق في تخطئة الجمهور العربي: "من الخطأ القول إن الشعب لا يخطئ" **والحق في تحذيره من تعليقات الارتكاسات العربية على مشجب التدخلات الخارجية "الخلاص من الهيمنة الأجنبية، مثلاً، يقتضي، أولاً وقبل كل شيء القضاء، على كل ما يسوغ له التدخل: المذهبية، والطائفية، والعنصرية، والقمع، والعبث بالإنسان وحقوقه"** ص ـ ١٩٣ ـ.

في هذا الكتاب تطير أسراب المرايا الأدونيسية، نحو حدائق إنسانية جديدة، يزهر فيها العقل والقلب والروح معاً، وتورق على أسوارها أسطورة حب جديدة.

قال الشاعر والفيلسوف الفرنسي روجيه مونييه: (لا أستطيع أن أقرأ أدونيس دون أن ينفتح أمامي فجأة ما يشبه الفضاء العقلي)(١٩).

فهل يعود هذا النسر الثقافي من مشواره متخففاً من بعض ما ذهب به؟

***

ـ الكتاب: رأس اللغة جسم الصحراء.

ـ المؤلف: **أدونيس.**

ـ إصدار: دار الساقي ـ بيروت ـ ٢٠٠٨ ـ ط١.

ـ عدد الصفحات: ـ ٣٤٢ ـ من الحجم الكبير.

قلب ينبض ـــ محاضرات الإسكندرية ـــ ص ٦٧ ـ.

الهوامش:

(١) **أدونيس** ـــ ليس الماء جواباً عن العطش ـــ ص ١٣٩ ـ مجلة دبي الثقافية عام ٢٠٠٨.

(٢) **"صادق جلال العظم** ـ ذهنية التحريم" ص ١٠٠ ـ ١٠٣ ـ دار المدى ـ دمشق ـ ط٣.

(٣) **أدونـيس** ــ محاضـرات الإسـكندرية ص ــ ١٢ ــ دار التكوين ــ دمشق ــ ط١ ــ ٢٠٠٨.
(٤) **أدونيس** ــ الكتـاب الخطـاب الحجـاب ــ دار الآداب ــ بيروت ــ ط١ ــ ٢٠٠٩ ــ ص ــ ٨٣ ـ.
(٥) برنــامج أوتــوغراف ـــ عبــر فضــائية أوريانــت "المشرق" بتاريخ ٢٦ ــ ٥ ــ ٢٠٠٩ ـ.
(٦) ليس الماء جواباً عن العطش ص ــ ١٨ ـ.
(٧) محاضرات الإسكندرية ص ــ ٣٣ ـ.
(٨) ــ "**نيتشه** والفلسفة" ص ــ ٢٠١ ـ.
(٩) "**مجـدي بــن عيســى**" مجلــة الرافـد آذار/مــارس ٢٠٠٨.
(١٠) **إبراهيم الكوني** برنامج إضاءات.
(١١) الكتاب الخطاب الحجاب ــ ص ــ ٧٥ ـ.
(١٢) الكتاب الخطـاب الحجـاب ــ ص ــ ١٤٠ ــ ١٤١ ـ.
(١٣) دبي الثقافية ــ آذار/ مارس ــ ٢٠٠٩ ـ.
(١٤) الرافد ــ آب/ أغسطس ٢٠٠٨ ــ الهويـة ــ بقلم: **هيثم حسين**.
(١٥) **أدونيس** ــ الكتاب أمس المكان الآن ١٩ ـ.
(١٦) مجلة "دبي الثقافية" حزيران/يونيو ٢٠٠٩ ـ.
(١٧) محاضرات الإسكندرية ــ ص ٣٦ ـ.
(١٨) ــ قصيدة تنبأ أيها الأعمى.
(١٩) ملحـق جريـدة الثـورة السـورية. تـا: ٧ ـــ ٧ ـــ ٢٠٠٩.

q q

ضـــــــــد المـــوت

(المغـــامـرة اللغـــوية والخصـــوصية الشعـــرية)

q د. هايل محمد الطالب *

1 ـ مهـاد:

تعـد المجموعـة الشـعرية ((ضـد المـوت)) المحاولـة الثانيـة في تجربـة الشاعر محمد سعيد حماده، بعد مجموعتـه الأولـى (العداء ـ تمـارين لغويـة) الصـادرة عـام ٢٠٠٠. وإذا كـان عنـوان المجموعـة الأولـى يوحي بمغامرة شعرية لطرح لغـة شـعرية جديـدة، فالعـداء هـو الشـاعر، والمـ ـمار هو اللغـة، ومـن هنـا جـاء العنـوان الفرعـي المتمّم (تمـارين لغويـة)، وهـو عنـوان مخاتـل، فبمقـدار مـا يوحيـه العنـوان الفرعـي (تمـارين) مـن تواضـع، وتجشّـم، فـي سـبيل الوصول إلى القوة والنضج، فإنه يبطّن عنجهيـة لغويـة مبطنـة متمثلـة بخـرق لـيس بالقليـل للّغـة التقليديـة والمقدسـات اللغويـة ولبنيـة الجملـة الشـعرية فـي محاولـة (تمرينيـة) للوصـول إلـى المختلـف، لـذلك نـرى الشـاعر يكسـر التابويـات اللغوية، عبر ارتيـاد منـاطق ممنوعة سواء على صعيد المفردة أو على صعيد الجملة،

فيرتاد ألفاظاً كانت خارجة من دائرة الشعرية، ويستخدم مفردات كانت محرّمة شعراً، ويمنع على الشاعر استخدامها.والشاعر في مجموعته الجديدة (ضـد المـوت) يتـابع بـوعي فنّـي، وإدراك لأبعـاد المغامرة الشعرية ومتطلبات الشعر، تلك التجربـة اللغوية، بعد أن أنهى تمارينه اللغويـة في مجموعتـه الأولى.

وتـأتي أهميـة تجربـة الشـاعر حمـاده، مـن أنهـا لاتقطـع صلتها بـالتراث، أي إنهـا مغـامرة محسـوبة سـلفاً، لايريـد الشـاعر مـن ورائهـا المغـامرة بحـدّ ذاتهـا، ولكنـه فـي الوقـت ذاتـه أيضـاً لايرضـى مـن الغنيمة بالإياب، أي يحاول أن يجرّب ولكنها تجربة الخبير الواعي لخصائص اللغة ولجمالياتها ولعمقها التاريخي البعيد، الذي ينزع من وراء تجربته إلى تحقيق الخصوصية والحيوية في آن، الخصوصية عبـر إدراك أبعـاد التجربـة، فالشـاعر لا يـروم مـن وراء المغامرة التخريب وتطبيق مبدأ خالف تعرف، كمـا يفعـل كثيـر مـن الشـعراء الـذين لايعـدون أن يكونوا كحاطب الليل لا يميّز غثاً من سمين، وإنما الشـاعر حمـاده هنـا، هـو حـاطب النهـار الـذي يـدرك

* باحث أكاديمي من سورية.

مـايريد من نصّه ولغته، ومن هنا، فالخصوصية التي أشرت إليها تنبع من التجريب الواعي، أما الحيوية فتتمثل في التعامل مع اللغة على أنها كائن حيّ متحرّك ومتطوّر، ومن هنا يتجرأ الشاعر على إدخال كثير من المفردات المعاصرة والمأخوذة من حياتنا، ولابأس أن يوظّف ويستخدم كثيراً من المفردات التي عدّها العرف اللغوي التقليدي مفردات ممسوخة لايحق لها الدخول إلى ملاك الشعر المقدّس، وبذلك فالجرأة والحيوية اللغوية لدى الشاعر تتمثل في إدخال كل المفردات إلى الشعر، وإعادة الاعتبار إليها، محاولة منه في إلغاء البرجوازية والإقطاعية التي تمتلكها بعض المفردات وتُحرَم منها مفردات أخرى، كما تتمثل الحيوية اللغوية في الاستخدام الواعي لخصائص اللغة العربية كالاشتقاق والتصغير، والتوليد... عند التعامل مع المفردات الجديدة، وبذلك اكتسبت اللفظة لديه حرارة اللغة التي نتواصل بها الآن، وهذا ما يجعلها قريبة المتناول محققة للتواصل ومعبرة عن روح العصر الذي نحيا به، وفي الآن ذاته دخلت في تشكيلات دلالية شعرية جديدة عبر أسيقتها المختلفة لتحقيق شعرية جديدة تسم النص لدى الشاعر بالخصوصية.

2ـ الملامح الفنية لمجموعة (ضد الموت):

تتميز المجموعة بخصائص فنية متعددة سواء على صعيد البنية الموضوعية والمقولاتية الدلالية، أو على صعيد اللغة الشعرية، فيما يأتي نتوقف عند أبرز هذه الملامح الفنية:

2-1: البناء الفني:

تتوزع المجموعة على ثلاثة عشر نصّاً، مازج الشاعر فيها أشكالاً فنية متنوعة، فالمجموعة تفتتح بقصيدة نثر، وتختم بقصيدة نثر حملتا العنوان ذاته (أنت_1) و(أنت_2)، اعتمد فيها خطاب الأنثى، في محاولة للف المجموعة بدلالة واحدة، ربما تكون في البدء الأنثى، وفي الختام الأنثى، ولاسيما أنّ النصين قد شكّلا انحرافاً بنائياً عن قصائد المجموعة الأخرى التي كانت قصائد تفعيلة، كما أن الشاعر اعتمد في نصوصه على قصائد الومضة السريعة المختصرة كما نجد في قصائد (ضرورة) و(مستقبل) وفي المجمل القصائد الباقية كانت من القصائد التي تقدّم حالة واحدة. إذا استثنينا قصيدة (انشطار يمامتين) التي يمكن أن تصنّف من القصائد الطويلة نسبيّاً.

تسيطر على المجموعة مقولة الأنوثة عبر تحولاتها المختلفة، كما تظهر مقولة الموت بالدرجة الثانية، أم العنوان (ضد الموت) فهو إحدى قصائد المجموعة، وقد كان اختيار الشاعر لهذا العنوان ليكون عنواناً للقصيدة اختياراً ذكيّاً لايخلو من دلالات خاصة وعامة، الخاصة المرتبطة بالقصيدة التي وردت في المجموعة وتحمل العنوان ذاته والتي استفادت من مقولات فلسفية أهمها مقولة نيتشه (موت الله) ومقولات أسطورية تربط الألوهة بالإناث، ومن هنا يأتي قهر الموت عبر الاحتفاء بالأنوثة، مع الإشارة إلى الموت هنا قد لايأتي بدلالاته المرجعية فقط، وإنّما يأتي بمعنى الموت حبّاً، الموت شهوة، الموت جمالاً، ...، وهذا مايؤكده المقطع الأول الذي افتتحه الشاعر بمطلع (قمرٌ لتلك الآنسة) والذي يقول فيه لاحقاً:

" قمرُ لضحكتها تطلُّ على مفاتيح الغروب
وتغلق الأبواب خلف شموس بسمتها
الندية وهْيَ تُندي في جبيني الموتَ
بالفصحى، وبالفصحى الهجينة حين
تكتبني على أوراق متعتها أموتُ ...
يحفني شال الحرير ينير فتنتها وترمقني
ظلالٌ بين نهديها وفيءٌ يستريحُ بأفق
قُرْطيها، فيرفعني إلى موتي الشهيّ
على أصابعها كتابُ "

فالعبارات: (تندي في جبيني الموت) و(حين تكتبني على أوراق متعتها أموت) و(يرفعني إلى موتي الشهي على أصابعها كتاب) ثم ماسيلي ذلك في تتمة القصيدة توضّح لنا ماهية الموت الذي يريده الشاعر، وماهية الموت الذي يجعل الشاعر (ضد الموت)...

أما المعنى العام للعنوان (ضد الموت) الذي حملته المجموعة، فهو الموت الذي تقف الفنون جميعها في مواجهته، إنه الموت المرجعي الذي يحوّل الجسد والأشياء إلى أثر بعد عين، ومن هنا لا وسيلة إلى قهره إلا بالشعر والفن عموماً الذي يمثّل البقاء الوحيد، والخلود الوحيد للإنسان والجمال. إذ لا منفذ غيره لقهر قسوة حقيقة الموت. يقدم لنا المقطع السابق نموذجاً ومثالاً عن طريقة بناء الجملة لدى الشاعر فهو غالباً لايحتفي بحدود واضحة لها، لذلك ترى الجملة تبدأ بالمخاتلة وتشعرك أنها لاتنتهي إذ إن الشاعر يزودها دائماً بجرعات (كلمات ودلالات) تجعلها متصلة حتى نهاية المقطع.

أما على صعيد عناوين القصائد، فيلاحظ أن الشاعر يعتمد العناوين الناجزة التي تمثّل روح النص، أو الاختصار الموجز لمقولة النص، لذلك لانجد عناوين قابلة للتأويل إذ استثنينا عنوان (انشطار يمامتين) الذي قد يحتمل شيئاً من التأويل قبل قراءة النص وبعد قراءته، أما ماعدا ذلك، فالعناوين ناجزة دلالية تقدّم دلالتها سلفاً للقارئ،

أغلبها تألف من كلمة واحدة موجزة، والحق أن يكون العنوان كلمة واحدة أيضاً هذا تكلف ومشقة في البحث عن كلمة تكون اختزالاً دلالياً للنص، أو هو في تأويل آخر عزف، على مقولة الكلمة الواحدة من هنا نجد العنوان الدال على الأنوثة والحب (أنتِ، حبيبتي، العاشق) والعنوان الذي يمثل روح النص كما في قصيدة (ضرورة) والعنوان الذي يمثل ما تؤول إليه دلالة النص كما في قصيدة (مستقيل) والعنوان الذي تقوم عليه بنية النص اللغوية كما في قصيدة (التاء) والعنوان الذي تقوم عليه مقولة النص وبنائيته كما في قصيدة (الشهيد) وقصيدة (الموتى)... .

2-2-: اللُّعبة اللغوية ومقولة النشوة:

وهنا ينزع الشاعر إلى التجريب والطرافة، وهذا مايمكن أن نلحظه في قصيدة (التاء) التي تقدّم مقولة النشوة/الشهوة، وهي قصيدة تقوم لغوياً على تقنية الأفعال المتصلة بالتاء، وتصعيد الدلالة الإيقاعية عبر اعتماد تفعيلة المتدارك المخبونة غالباً، إلى أن تصل القصيدة إلى ذروة الحدث بالوصول إلى حالة النشوة والسُّكر. وبذلك فالقصيدة تقوم على الدائرية في الدلالة، من خلال البدء بالفعل (سكرت) والانتهاء بالفعل نفسه مكرراً ثلاث مرات، القصيدة لاتخلو من طرافة ولعب لغوي يوحي بتجريب وتجديد، وحرفية في اللعب على وتر اللغة، تقوم القصيدة على الأسلوب المباشر الخالي من الصور، ومع ذلك تشدّ المتلقي، وتستفزّه ليتابع القراءة، يبدأ الشاعر النص بقوله:

" سكرتُ وذاتي الذبيحة /حتّى انتشيتُ / فزعْتُ،/ فمِلتُ،/ ودارتْ برأسي دوارٌ

فتهتُ / كأني هَبلْتُ / وحين التفتُّ / رأيْتُ السماءَ العزيزة قربي،

كأنّي ارتفعتُ .. !! / وقلتُ: وصلتُ

وحول السماء سعيتُ / وطفتُ / وسترة بيتٍ مُهيبٍ لثمتُ

فأرعدّ ضوءٌ / وأبرق ماءٌ / وتأتأ لوزٌ شفيفٌ بعيني."

فالدلالات في النص تُقدّم بشكل تفريعي منطقي، يتمثل بتسلسل الأفعال الناجمة عن بعضها، فالبداية (سكرتُ) ثم ينجم عنه (انتشيتُ) ثم ينجم عنهما (فزِعتُ -- فمِلتُ ودارت ---- فتهتُ ---- كأني هَبلتُ ...) فالأفعال في تلاحق يمسك بعضها بتلابيب بعض ليوحي بدلالات متوالدة عن بعضها، وهذا التلاحق يشدّ المتلقي بإيقاعيته وتفرعاته ليمسك بالدلالة، يدعم هذا التلقي ويزيد من جماليته اعتماد الشاعر على أساليب السرد والحوار الذاتي (النجوى) المتمثل بقوله:(قلتُ: وصلتُ ...).

كما يناوب الشاعر بين أسلوبي خطاب المذكر، وخطاب المؤنث، كما يعتمد على الانحرافات الأسلوبية المتنوعة التي تسهم في تعزيز جمالية تلقي النص يقول:

" وحين نظرتُ / اكتشفتُ / وشفتُ / بأني ريحٌ تنيخ السحابَ

وأنكِ بيتُ، / وحبّي إليك اخضرارُ نبيٍّ / وحبك مثلي حياة وموتُ

فأنت الحياة، وأنتِ المماتُ .. /ومتُّ ومتُّ

اخضررتُ وشفتُ، اكتشفتُ، نظرت،

حضرتِ فقلتِ .. فقلتُ، نطقتُ، لثمتُ،

سعيت وطفتُ، ارتفعتُ، هطلتُ،

وصلتُ، انتبهتُ، رأيتُ، التفتُّ هَبلْتُ،

فتهتُ،

فدرتُ،

فمِلْتُ،

فزعْتُ،

انتشيتُ،

سكرتُ،

سكرتُ سكرتُ سكرتُ. "

يلاحظ أن النص يقوم على تقنية الفعل الماضي المتصل بتاء الفاعل وتاء التأنيث، فقد تكرر هذا الفعل في النص اثنتين وخمسين مرة، متصلاً بتائي الفاعل والتأنيث، وتكرر سبعاً وخميس مرة مع الأفعال التي لم تتصل بها تاء التانيث وتاء الفاعل. ويلاحظ أن التكرار والتلاحق الذي يرد هنا، يأتي حاملاً دلالات ورسائل على شكل برقيات دلالية، إذ نلاحظ حضور النشوة عبر أفعال مستمدة من حقل دلالي آخر مضاد لها هو الحقل الدلالي الدال على قداسة، وهذا ما تعبر عنه أفعال (سعيت، طفتُ،..)، إذ أصبحا دالين، هنا، على رحلة النشوة، كما يحضر ضمير الأنوثة، لينوع الأسلوب ويكون مصدراً للدلالة، وهذا ما نلحظه في قوله:

٧	<u>حضرتِ</u> ، <u>فقلتِ</u> ...	<u>فقلتُ</u> ، <u>نطقتُ</u> ...
	مؤنث مؤنث	مذكر مذكر

فالفعلان (حضرتِ، فقلتِ) سينجم عنهما دلالياً بقية الأفعال، فالحضور الأنثوي والقول الصادر عنها، سينجم عنه، قولٌ من الذات الشاعرة (المذكر)، ثم النطق، ثم تتوالى الأفعال (لثمتُ، سعيتُ، طفتُ، ارتفعتُ، هطلتُ....)، التي تتصاعد إلى أن تصل إلى فعل (سكرتُ) في نهاية القصيدة،

لتذكّرنا بدوران الدراويش والصوفيين في حلقات الذكر للوصول إلى حالة التوحّد، ولكنّ الشاعر، هنا، يوحي بطقوس الصوفيين، من أجل الوصول إلى توحّدٍ من نوع آخر، إنه الوصول إلى حال النشوة والشهوة في أعلى ذرواتها، والحق أن ترتيب الأفعال في نهاية القصيدة وتوزيعها على البياض ابتداءً من الفعل النتيجة (فتهت) الذي ستتوالى بعده أفعال: (قدرتُ، فمِلتُ، فزغْتُ، انتشيْتُ، سكرتُ، سكرتُ، سكرتُ)، فمجيء حرف العطف الفاء، يفيد الترتيب في الحدث مع تتابع منطقي في الزمن فيأتي التوهان أولاً، ثم الدوران، ثم الزوغان، ثم يتوقف العطف بسبب الوصول إلى النشوة، التي هي حالة السُّكر (سكرت)، ومن هنا لم يستخدم الشاعر فاصلاً (حرف العطف) بين الزوغان والنشوة، ولاحقاً بين النشوة والسكر، فكأن الشاعر أراد بذلك عقد حالة من التماهي بين حالة النشوة والسُّكر، فجاء الفعل (سكرتُ) المكرّر أربع مرّات تفسيراً لحالة النشوة المعبّر عنها بالفعل (انتشيتُ)، والتكرار ماهو إلا تأكيد على الوصول إلى تلك الحالة من النشوة.

3-2: السرديّة والنزعة الساخرة:

بداية، أؤكد أن السرديّة هي تقنية قصٍّ بامتياز، استعارها الشعر، لتصعيد الحالة الدرامية في النص، وهذه الخاصة تقوم عليها شعرية **محمد سعيد حماده**، الذي يحتفي كثيراً بهذه التقنية في شعره، ومن هنا تصحّ الأمثلة السابقة التي درسناها من شعره شاهداً على هذه الخاصّة، وبذلك تدخل هذه التقنية في بناء النصوص جميعها وهي تتضافر مع تقنيات كثيرة، نتوقف، هنا، عند تضافرها مع النزعة الساخرة في شعره من خلال نموذج واحد هو قصيدة (الشهيد).

تتسم القصيدة بالجرأة، فهي تسفه مبدأ تعارف المجتمع على الاحتفاء به، هو مبدأ التضحية في سبيل قيمة ما، وطنية، أو عِرض، أو ... من هنا فالشاعر يعتمد تقنيات عديدة في تأكيد مقولته، من سرد، ونزعة ساخرة، ... ولكن الهدف العميق من وراء ذلك، هو الاحتجاج على المجتمع الذي بدأ يسفّه قيمه العليا وينزع نحو المادية، من هنا، فرفض مبدأ الشهادة، هو قبولٌ به، وتحريض عليه في آنٍ معاً، قد يكون هذا الكلام متناقضاً، ولكن الرفض خطوة أولى نحو تأكيد النزوع الثوري على المجتمع الذي أهدر قيمه، فالقراءة السطحية للنص، قد تخالف الشاعر في رؤيته، ولكن القراءة العميقة التي تلحظ الاحتجاج الكامن وراء هذه القسوة على (الشهادة)، هذا الاحتجاج الذي يهدف إلى أن يبني لا أن يحطّم، إلى أن يقسو، من أجل أنْ يلفت الانتباه إلى الأفكار النبيلة المنسية، إلى أن يشير بسخرية لاذعه إلى الخلل حتى يصل إلى القيم النبيلة، من هنا فالنص صراخ قاس، يعتمد على الإيقاعية العالية، التي لاتخلو من مباشرة ممزوجة بسخرية سوداء مريرة، يقول في مفتتح النص:

" لا تُلقِ نفسكَ في الردى
أو ترْمِها في هاويةْ
واحذرْ ولا تندسَّ في قيم الترابِ
لأننا: أبناء أمّك مقعدون وتافهون
وكلنا أبناء كلبٍ صامتونَ
وماشيَةْ "

يقدّم لنا هذا المقطع ثنائية الشهيد/قومه، فالشهيد يقدّم روحه قرباناً فداءً لقيمه النبيلة، وهذه حالة إيجابية، لكن قومه (أبناء أمّك) يبيعون هذه القيمة، ويضحون بها من خلال عدم إعطائها قيمتها فهم (مقعدون، تافهون، أبناء كلب، صامتون، ماشيَةْ)، وهذه الثنائية التي جعلت الشاعر يسخط على هؤلاء القوم، وهذا ما سوّغ بداية النص بأسلوب النهي (لاتلق)، فالبداية القطعيّة التي تحرّض على عدم القيام بفعل الموت والاندساس في قيم التراب، ماهي إلا نتيجة احتجاجية على القيم السلبية التي اتّسم بها قوم الشهيد، ومن هنا كانت هذه البداية الجريئة التي تخالف المألوف، فالعادة الاجتماعية تحضّ على الشهادة، ولو كلاماً، ولكن الشاعر يكسر هذه العادة ويخالفها لينبه إلى قيمة كبرى، بحاجة إلى قيم اجتماعية عاليه توازيها، وانعدام التوازن، بين المثل الأعلى (الشهادة) والقيم الاجتماعية، قد تجعل هذه الدعوة الجريئة إلى التخلي عن قيمة عليا حقيقة كامنة في داخل الذات الجماعية (المجتمع)، ومن هنا أسلوب النهي (لاتلق) يصفع المتلقي مباشرة كي ينبه يلفت إلى قيمة هذا الفعل. ثم يأتي أسلوب السخرية الذي ينتقد تقاليد المجتمع في مواجهة إعلان الشهادة، فيحضر مشهد نساء القوم، يقول:

" مُنعتْ نساء القومِ من ذرفِ الدموع عليك،
مشكلةُ المشاكل أنت ياعقداً بوجه الحلِّ
يصعبُ حلُّها، ياحاملاً لغة العصور
الخاليَـةْ "

ثم يحضر المشهد الذي يمثل موقف القوم من فعل الشهادة:

" سندين موتك إنْ فَعَلْتَ،
وبعضنا سيقولُ :
يابنَ الزانيـةْ !
والبعضُ منّا، سوف / يرجمُ / الكبد / التي عَلِقتْ
بشرفةِ منزلٍ بـ (نتانيا)

والآخرونَ . ./ سيرسلونَ لك التحية،
في الخطابات الهزيلةِ، / واهيـةْ "

ثـم تصـل السـخرية إلـى ذروتهـا عنـد الوقـوف على المكافأة التي يحصل عليها الشهيد، ولكنّها في الوقـت ذاتــه تبـيّن سـخط الـذات الشــاعرة علــى المزيفين، والمتملقين، والكذابين، الـذين لايـدركون قيمة فعل الشهيد يقول متابعاً:

" وسيطلقون على شويرع حيّنا
اسماً شهيداً مهملاً،
سيعلقون اللوحة الخرقاءَ،
أوّلَ مدخل الزاروبِ، / عند الزاويـةْ
يعني تماماً فوق تلك الحاويـةْ
لتشمَّ رائحة الخنازير التي فرحتْ بموتِكَ
باكيـةْ / أو راثيـةْ "

فاستخدام أسـلوب التصـغير (شـويرع) يـوحي بتحقير للمكافأة وبسخرية لاذعة، يضاف إلى ذلك السخرية اللاذعة من موقع وضع اللوحة التي تحمل اسـم الشـهيد، إذ إن موقعهـا سـيكون فـوق الحاويـة تماماً، وهنا ينتقل الشاعر إلى تقريع أصحاب تلك القيم التي تعاملت مع الشهادة بسطحية، فتأتي لفظة (الخنـازير) كاستعارة تصـريحية معبّـرة عـن حالـة هـؤلاء القـوم الـذين تعـاملوا مـع الشـهادة ببكـاء أو رثـاء، أو فـرح... ثـم يـدخل القصـيدة فـي نقد ثقافـة الاستكانة باعتماد أسلوب السخرية ذاته، يقول:

" ـ أهربُ إذا جاء العدوُّ،
لكي نصفق باشتعالٍ
معجبينَ / نقول: هذي حكمة متناهيـةْ "

وبعـد عـرض نصـائح سـام ووصـاياه، يعـود الشـاعر بخطابـه إلـى الشـهيد، ليؤكّد قيمـة الشـهادة، وليخالف ما ابتدأ به نصّه، ومن هنا يحضر الشهيد، رمزاً للجمال، والخير، والإرادة التي لا تبالي بذلِّ الآخـرين، لأنهـا الشـمس العاليـة التـي تشـعّ علـى الجمال، والقيمة الكبرى التي لا تطال يقول:

" فلتنفجرْ من قلبك المجنون
آلاف الينابيع التي /لزبانيَـةْ
أنتَ المعينُ، النبعُ، والأمطارُ،
والأحوالُ، والأرصادُ، والأمجادُ،
والخيلُ العرابُ الغاليةْ
لاتكترثْ بالذّلِّ يكبرُ في ثنايانا الكسيحةِ
أنتَ / شمسٌ عاليَـةْ. "

بقي أن نشير، هنا، إلى أهمية القافية، ونغميتها العاليـة فـي التصـعيد مـن إيقاعيـة الـنص، إذ يجـيء حرف المد **(الياء)** بكل إمكانياته الصوتية، وامتداده الصوتي عبر الزمن، يليه **(هاء)** السكت المهموسة الساكنة التي توقف ذاك الامتداد بنغمية عالية.

4-2: طرافة الفكرة وبنائية النص:

يعتمـد الشـاعر حمـاده فـي مجموعتـه علـى المقـولات العامـة، ولكنّـه يختـار زاويـة المعالجـة، والبنـاء المختلفـة التـي تعطيـه خصوصـية، وأحيانـاً يقدّم لنا مقولة طريفة، تعتمد على ذكاء في التقاطها، وتجسيدها لتشكّل الخلفيـة التـي يبنـي عليهـا نصـه، وهذا مايمكن أن نلحظه في قصيدة (الموتى) التي تقوم بنائياً على فكرة خروج الأموات ليلاً إلى الحياة للنزهـة، ثـم عـودتهم بعـد ذلـك إلـى عـالم المـوتى، ومابين هذا وذاك من زخم في الصور، وطرافة في الأفكار، يفتتح الشاعر نصه بقوله:

" وتكسَّرَ عنهم في الليل صقيعٌ
خرجوا للدفء المهجور،
الأعينُ مطفأةٌ في النزهةِ
والليل رئيسْ. "

يبـدأ الـنص بتقنيـة القطـع (الـواو) التـي تـوحي بتشـويق وبسـرد سـابق تـدفع المخيلـة إلـى أن تـذهب مذاهب شتى في تصوّر ماهية ذاك السرد، وبعد أن يقدّم لنــا الشـاعر صـورة خـروج المـوتى للنزهـة، يتبعها بمشهد طريف يصوّر أحوال هؤلاء الموتى، فيقول:

" البعضُ يهرُّ غبارٌ من هيكلهِ
والحرِّيفون الخبراءُ وراءهم فحمٌ
والجُددُ الأغرارُ الموتورونَ
يهرّونَ على الأرصفة /الفُرْقة
دوداً وكوابيسْ. "

ثم يقدّم لنا لقطات من هذه الفسحة عبر صور مكثفة، إلى أن يصل إلى صورة قائمة على التضاد، تتمثل في قوله:

" العتمة قنديلٌ يتكسَّرُ خلفَ الأبوابْ
والوحشةُ في سُرُر الأحبابْ
والخوفُ فوانيسْ "

فأهميـة هـذه الصـورة، تـأتي مـن قيامهـا علـى التضاد فالعتمة بتشبيه بليغ صارت قنديلاً، والتضـاد غير خافٍ، هنـا، فالعتمـة دالـة علـى ظلمـة، والقنـديل دالٌّ علــى نــور، ولكــنّ الــذي ســوّغ هــذا التشــبيه التضــادي، هــو أن الأمـوات قنـاديلهم مختلفـة عـن القناديل البشرية ومن هنا استحالت الظلمة قنديلاً، ودلالـة قولـه ((الخـوف فـوانيسْ)) قريبـة مـن ذلـك، ولكنها قائمة على تشخيص المعنوي، فالخوف الذي

اعترى الموتى، قد تحوّل إلى فانوس، والفانوس هو دليل الليل الهادي إلى جادة الصواب، لكنّ الصورة قدمت لنا الخوف فانوساً يهدي الخائف، ومن هنا تأتي طرافة الصورة، ولايخفى صوت الهمس الذي يوحي به حرف السين الساكن الذي يتناسب مع سكون الليل، وحالة الموتى التي يصفها بما تحمله من رهبة وهمس.

ثم يلي ذلك، المشهد الذي يصوّر الشاعر فيه ثنائية الموتى/الأحياء. ليبيّن فلسفة الأموات في التعامل مع الأحياء، ومع أشيائهم وتصرفاتهم، وما يثير دهشتهم، وذلك يسوّغ تصرف سيد الأموات عندما يتلصص من خلل الشبّاك، يقول الشاعر مسوغاً ذلك:

" . . . وتلصّصَ سيدهم مِنْ خَلَلِ الشبَّاكِ

علـى شرشـفِ عرسٍ، /قهقـهَ مـن عظـمٍ يكسـوهُ اللحمْ

وتـذكّر رائحة الدمّ / غاب الفرح المنكودُ

وصار الموتُ عريسْ. "

فما يثير الموتى، ويحقق دهشتهم، هو منظر العظم المكسوّ باللحم، إذ إنّ هذا المنظر بات مستغرباً في عالم الأموات، وكذلك توحي لفظة (تذكّر) بدلالة درامية، فالدم المصاحب للجنس لم يعد موجوداً في عالم الموتى من هنا، فرائحة الدم تذكّر بعالم الأحياء، إذ صارت الرائحة مصدراً للتذكّر وربّما التحسّر، ومصدراً لغياب الفرح المنكود عن هؤلاء الموتى، وبالتالي لاغرابة أن تأتي الصورة المبتكرة القافلة للمشهد، هي صورة الموت الذي استحال عريساً في تلك الليلة، ومسوّغ هذه الصورة هو أن المشهد الذي تمت اللصلصة عليه هو مشهد (شرشف عرسٍ) ومشهد عري ملازمٌ له.

ثم يأتي المشهد الختامي مشهد العودة إلى اللحد، وهو مشهد لايخفى مايبطنه من تساؤل يثار في نفس المتلقي، ترى، هل يفعل الأموات هكذا؟ ويسخرون من الأحياء، ومن حماقاتهم الكثيرة؟، وهل هناك مايستحق في هذه الحياة كل هذا الجنون الغاشم من الأحياء ؟؟! أسئلة تخفي خلفها تأمّلاً وحيرة، يلفّها كلها المقطع النهائي الذي جاء فيه:

" في الشفق الأبله عادوا /فرحينَ بهذا اليوم الآثم

واستلقوا كلٌّ في لحدٍ / رقبوا كلّ جنونِ الأحياءِ الغاشمْ !

بتأثّر ثكلى، / وانتظروا الضيف القادمْ. "

يلحظ الانحراف الأسلوبي على صعيد القافية في هذا المقطع، إذ استغنى الشاعر فيه عن قافية السين الساكنه، ليحلّ محلها قافية الميم الساكنة، لما انتقل المشهد من حالة إلى حالة أخرى، من مشهد الليل ومايوحيه من خوف ونشوة، وهمس، إلى عالم الموت ذاته والعودة إلى سكينة الموت، ومن هنا، جاءت القافية الأخرى لتنهي المشهد بحالة درامية للموتى والأحياء، إنها الحالة التي لامناص منها، عندما ينتقل الأحياء إلى عالم الموتى، ليصيروا ضيوفاً دائمين، وفي مرحلة لاحقة أهلاً مقيمين !!؟

6-2: حيوية اللغة وكسر المألوف:

تأتي حيوية اللغة عند الشاعر **محمد سعيد حماده**، من محاولته رفع الأنقاض والغبار عن كثير من المفردات التراثية، وإعادة تلميعها، وإضفاء البريق عليها، عبر استخدامها في أسيقة وتشكيلات دلالية جديدة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تأتي الحيويّة في لغة الشاعر حماده من استخدامه كثيراً من الألفاظ المعاصرة المستمدة من الحياة الشعبية، ولم يكن هذا الاستخدام بعيداً عن خصائص اللغة العربية، إذ وظّف الاشتقاق مثلاً في توليد الألفاظ الجديدة، وفي التعامل مع المفردات المألوفة، أضف إلى كل ذلك أن التشكيلات الدلالية لمفردات اللغة والاعتماد على الانزياح اللغوي في إسناد كثير من المفردات إلى مفردات أخرى لاتتصاحب معها في العرف اللغوي، قد ولّد كلّ ذلك تشكيلات دلالية تقدم دلالات جديدة ومبتكرة، من خلال كسرها لمألوف اللغة، ولروتين العلاقات اللغوية. وبناءً على ذلك يمكن القول إنّ حيوية اللغة الشعرية عند الشاعر حماده تتمثل بحيوية اللفظة المفردة، وبحيوية التشكيل الدلالي. ويمكن أن نتوقف سريعاً عند ذلك.

على صعيد حيوية اللفظة يمكن أن نأخذ قصيدة ((انشطار يمامتين)) مثلاً على ذلك، التي كانت من أكثر القصائد جرأة لغوية، إذ اعتمدت كثيراً على المفردة المستقاة من شفاه العامة، دون أن ننكر أن لبعضها أصولاً تراثية، فمن الاشتقاقات اللغوية نجد: كهربائي، كبكبيني، نتري، زتَّ، هيّره، كهرباً، المكشوم، المُتَشْرَن، كشطت، برمَتْ، خربشتي، غُزّيني، يعشّش، المكوّم، رضرضها، عضعض، يدشّ، درز، اجتيافي، أنجق، ... كما يستخدم أحياناً بعض المفردات الغريبة التي قد تقطع التواصل مع المتلقي من مثل: وامرَ، جلهتيك، تعمّج، وفي قصائد أخرى وردت مفردات أخرى من مثل: الرهية، وهي بالمجمل مفردات قليلة.

وذلك لايعني أن اللغة الجديدة لم تكن حاضرة في قصائد أخرى، بل إن التجديد اللغوي هو سمة لهذه المجموعة، فقد تجرأ الشاعر على إدخال مصطلحات جديدة إلى لغة الشعر من مثل: (الجهات، تضاريسك، الجغرافيين، الرديكاليون، المصل،...)، كما أدخل مفردات قائمة على الاشتقاق من لغة الحياة العامية من مثل: (يمرقُ،

يهرُّ، يكركر،...) كما استخدم أسلوب نداء المعرف على خلاف العرف اللغوي مثل (ياالربُّ.)، وعزّز استخدام إدخال أل التعريف إلى الأفعال والأحرف مثل (اليَرنُّ: أل+يرنُّ، المنها: أل+منها ...) وهي خاصة قد استخدمها الشعراء الرواد كثيراً، وهي مستمدة من اللهجات العامية التي تعتمد مثل هذه التقنية، وفي ذلك ميل من الشاعر إلى تطوير لغته عبر إدخال المفردات الجديدة المستقاة من اللهجة العامية التي كان،ومازال، محظور عليها الدخول إلى خانة الشعر الفصيح، في تعصّب لانعرف أسبابه، وإن كان يخالف منطق اللغة القائم على تقبّل المفردات المتّسمة بالحيوية التي لاتلغي دور الفصحى وحيويتها.

أما على صعيد التشكيلات الانزياحية، وكنّا قد عرضنا في أثناء دراستنا هذه أمثلة عنها، فقد برزت في إقامة العلاقات الجديدة، وإقامة التشبيهات المبتكرة المستمدة من حياتنا المعاصرة، وفيما يلي أمثلة من ذلك:

ـ الربيع قصيدة مكتوبة بالجمر والعشق الصهيل، وشوقي الوثّاب ساعي

ـــ فتركضُ كلُّ الغيمات المشحونة باللوز وراء حنينكِ

ـ دمع الكون الواقف قُدّم الرغبات يتيماً

ـ حنينك مثل شباك الصيادين

ـ فيالق الشوق، جيش الطمأنينة

والحق أن لغة **الشاعر حماده** تزخر بنماذج كثيرة من الانزياحات، يحتاج الوقوف عند جمالياتها، وتحليل أبعادها إلى قراءات أخرى؛ لأن اللغة هي شخصيّة الشاعر وخصوصيته كامنة فيها. هذا **محمد سعيد حماده** في قراءة سريعة، ربما تكون محرّضاً لقراءات أخرى.

q q

اســـم الــــوردة
الرواية المثقلة بالدلالات والرموز

q فائزة داود *

تستحق رواية (اسم الوردة) أن تدخل في عداد (الكتب المؤسسة) لأسباب، سأتعرض لها بعد التعريف بخلفيات مبدعها الإيطالي امبرتو إيكو:

ولد امبرتو إيكو في الإسكندرية عام ١٩٣٢، ودرس في بداية حياته الفلسفة، وحصل من جامعة تورينو على إجازة في أم العلوم عام ١٩٥٤ عن بحث بعنوان (المشكلة الجمالية عند توما الإكويني)، ثم وجه اهتمامه بعد أن أصبح في عام ١٩٦١ أستاذاً لعلم الجمال في جامعة تورنتو إلى الشعر الطليعي والثقافة الجماهيرية والأبحاث المتعلقة بنظريات الأدب، ومنذ عام ١٩٧٥ أصبح يشغل كرسي السيميوطيقيا في جامعة بولون التي ساهم فيها بإنشاء معهد يهتم بشؤون التواصل، وأثناء هذه المسيرة ألّف امبرتو إيكو مجموعة من الأعمال البحثية والنقدية التي لفتت الانتباه وطرحت الأسئلة. ومن أهم أعماله النقدية (البنية الغائبة عام ١٩٧٢، والعلامة والسيميوطيقا وفلسفة اللغة عام ١٩٨٤، وحدود التأويل عام ١٩٩٠، والنص المفتوح عام ١٩٩٢). أما في مجال الرواية فقد نشر روايته الأولى (اسم الوردة) عام ١٩٨٠،

وقضى خمسة عشر عاماً في كتابتها وحظيت بنجاح عالمي حيث لاقت رواجاً منقطع النظير، ووصلت مبيعاتها إلى أكثر من عشرة ملايين نسخة في شتى أنحاء العالم، بعد ذلك نقلها إلى الشاشة المخرج الكبير **(جان كاك آتو)**. وأصدر في فترة لاحقة روايته الثانية **(بندول فوكو)**، واستغرق في كتابتها ثماني سنوات، أما روايته الثالثة (جزيرة اليوم) فكلّفته كتابتها ست سنوات من العمل المتواصل، ليس هذا فحسب بل خصص **امبرتو إيكو** ألبومات للأطفال من بينها (قنبلة الجنرال، ورجال الفضاء الثلاثة). وفيما يتعلق بسؤال وجهه إليه صحفي عن الدافع والمحرك الذي جعله يكتب رواية رغم أنه جامعي مشهود له بالتفوق. أجاب: ضعف الذاكرة، كنت قد وصلت إلى عتبة الخمسين، وكان من الممكن أن أقرر الصعود إلى جبال الهملايا لكنني فضلت كتابة الرواية، عندما كان أبنائي صغاراً كنت أقصّ عليهم حكايات وعندما كبروا لم أعرف البتة لمن أقص الحكايات.

* قاصة وباحثة من سورية.

وهنا يجب أن نعلم أن إيكو عاشق للكتابة ومغرم بها، ويقول في هذا الصدد: أكتب لأنني أحب أن أكتب، الكتاب هو عشيقة تعيش معكم دون أن يعلم أحد شيئاً عنها، إنه سرّكم الصغير، إننا نتألم في البداية لأننا نعرف من أين نبدأ ونتألم في الوسط لأننا لا نعرف كيف نجعل الحكاية تتقدم ولكن ذلك يصبح متعة حقيقية، وحين ينتهي الكتاب لن تبقى إلا الحوارات وهي عبارة عن مأتم، وينسب إيكو لبارت فكرة (أن المعرفة تولد من ممارسة الكتابة وليس من رسم بياني تجريدي تجري عليه التطبيقات).

وعن الطريقة التي كتب بها إيكو اسم الوردة أجاب: سجلت على الورق الهيكل الذي يكوّن اسم الوردة مع كل المتاهات والتعقيدات، فأنا أرسم الأمكنة دائماً وأنجز التصاميم، بل إنني أرسم ملامح شخوصي، وحين أبدأ الكتابة أريد أن يكون لدي إحساس بأنني موجود في وسط عائلي.

ــ هل تقومون بتحريات؟ سؤال وجهه إليه صحفي، وأجاب:

ــ أجل، أقوم بذلك مثل شخص مهووس، مثلاً عندما أكتب، توقف القطار خمس دقائق في محطة نواليتي، نزل الرجل يشتري جريدة، في هذه الحالة يجب أن أذهب إلى عين المكان إذا كان الأمر ممكناً. أما عن قصة الإلهام فيرى إيكو أن المؤلف يكذب حين يدّعي أنه كتب تحت تأثير الإلهام. فالعبقرية هي عشرون في المئة من الوحي وثمانون بالمئة من العرق، لقد كتب **لامارتين** عن إحدى قصائده المشهورة أنها ولدت دفعة واحدة، وذات ليلة عاصفة عُثر في غابة بجانب بيته على المخطوطات الأولى والتصحيحات والنسخ المختلفة لقصيدته، وهذه القصيدة قد تكون التي اشتُغل عليها أكثر من كل ما اشتُغل على الأدب الفرنسي.

الأسباب التي تجعل رواية (اسم الوردة) مؤسسة للفن الروائي العربي والعالمي:

١ ــ العنوان المحايد: يبحث الروائي حين ينتهي من كتابة عمله عن عنوان يناسب نصه، وكثيراً ما يقف حائراً أمام العناوين المقترحة، هل يسمي الرواية باسم علم؟ أم يضع عنواناً تقريرياً ومباشراً يشتَم منه القارئ محتوى النص؟ أم يلصق على الرواية عنواناً جاذباً وموحى؟ وأحياناً يتمنى أن يكون للرواية أي عنوان إذ يكفيه الجهود التي بذلها في كتابة عمله، وقد يقول: ليقم غيري بهذه المهمة الشاقة. عدا أنه يخاف من القارئ فيما يخص العنوان أكثر من خوفه من النص خاصة وأن العنوان ومنذ اللحظة التي تضعه فيها هو مفتاح تأويلي، ولا نستطيع أن نفلت من الإيحاءات التي يولدها العنوان. أما رأي إيكو في العنوان فيحمل جديداً حين يرى أنه يجب على الكاتب أن يكون نزيهاً في عدم نزاهته بما يخص العنوان ويستثني من هذه النظرية **ألكسندر دوما** مؤلف رواية الفرسان الثلاثة، التي تروي قصة أربع فرسان، ويصف هذا جرأة بأنها خطأ فني كبير، أما عن روايته (اسم الوردة) فيعترف إيكو بأنه اختار لها في البداية عنوان (دير الجريمة) ثم تخلى عنه لأنه يلح على الحبكة البوليسية، وهكذا يستطيع ودون مبرر أن يدفع بمشترين غير محظوظين ومولعين بالتاريخ والأحداث إلى الانقضاض على كتاب قد يخيب ظنهم. وبعد ذلك ارتأى أن يعنون الكتاب بـ(أودسو دوملك) وهو عنوان حيادي جداً، عدا أن أودسو في النهاية هو صوت القصة، لكن الناشرين في إيطاليا لا يحبون أسماء الأعلام. أما عن اختياره لاسم الوردة عنواناً لروايته فيقول: لقد خطر على بالي عنوان اسم الوردة بالصدفة تقريباً لأن الوردة رمز مثقل بالدلالات، بحيث أنه فقد أو كاد يفقد في النهاية كل دلالات الوردة الصوفية، ووردة عاشت ما تعيشه الورود، وحرب الوردتين، الوردة هي وردة الورود، الصلبان، شكراً على هذه الوردة الرائعة، الحياة في جانبها الوردي. ولم ينكر إيكو تأثره بمقطع شعري لراهب في القرن الرابع عشر، زمن أحداث الرواية، ويقول: إن اسم الوردة الماضية لا زال قائماً، فمن الوردة نستخلص الكلمة الخالصة.

ومن خلال ما مضى نجد أن إيكو يرى أن العنوان هو لتشويش الأفكار وليس لتوحيدها، باختصار: إنه مولع بالعناوين الخادعة، وبذلك يتجاوز الوظيفة الكلاسيكية للعنوان فلا يجعل منه كما درجت العادة مفتاحاً للنص أو دليلاً أولياً إليه، وفي هذه الحالة على القارئ ألا يتوقف عند العنوان بل يذهب مباشرة إلى النص.

٢ ــ طريقة تبويب المخطوط:

سبقه في ذلك جيمس جويس، لكن إيكو تجاوز الأخير حين بوب فصول الرواية بمواقيت صلوات رهبان الدير، وثمة إشارات إلى ساعات الصلاة القانونية، وهي محيرة لأنها تختلف حسب الأماكن والفصول، ونلاحظ أن: صلاة الصبح هي بين الثانية والنصف والثالثة فجراً، يقابلها في الصلوات الإسلامية قيام الليل.

ــ تسابيح صباحية بين الخامسة والسادسة صباحاً تنتهي عند بزوغ الفجر يقابلها في الصلوات الإسلامية صلاة الفجر.

ــ صلاة الساعة الأولى حوالي السابعة والنصف يقابلها صلاة الفجر عند المسلمين.

ــ صلاة الساعة الثالثة حوالي الساعة التاسعة هي موعد صلاة الضحى عند المسلمين.

ــ صلاة الساعة السادسة منتصف النهار وهي موعد صلاة الظهر عند المسلمين.

ــــ صلاة الغروب حوالي الساعة الرابعة والنصف بعد الغروب موعد صلاة المغرب عند المسلمين.

ــ صلاة النوم حوالي الساعة السادسة موعد صلاة العشاء عن المسلمين.

والسؤال: أين هو إيكو من هذا التبويب؟ وما الذي يريد الوصول إليه؟ وهل لولادته في الإسكندرية وإقامته الطويلة فيها علاقة بهذا التبويب؟ خاصة وأنه يعلن دائماً أنه متأثر بالثقافة الإسلامية وبأنه اطلع على كتب التراث خاصة كتب **ابن رشد وأبو حيان التوحيدي**، وكان عاشقاً لعلم القيافة والعرافة وكل ما له علاقة بعلم الميتافيزيق عند العرب ويبدو تأثره واضحاً بألف ليلة وليلة من خلال البذرة التي أنتجت اسم الوردة وأقصد حالة التسمم التي كانت تصيب كل من يمسك بأوراق كتاب (فن الشعر) **لأفلاطون**.

ولنعد إلى السبب الثاني الذي جعل اسم الوردة عملاً روائياً مؤسساً (لفن روائي) جديدٍ، وأقصد طريقة تبويب أجزاء الرواية وربط مواعيد الصلاة بالدير وتطابقها مع مواعيد صلوات المسلمين، ترى، ألا يعتبر هذا التبويب جديداً وملغزاً في الفن الروائي؟

أقدر أن كائناً ما كان هدف إيكو من وراء هذا التبويب فهو جديد ويطرح تساؤلات كثيرة حول ما يرمي إليه **فولتير** البيزنطي أو **جيوم باسكرفيل**.

٣ ــ علم المتاهة:

من يقرأ رواية اسم الوردة يجزم بأن **امبرتو إيكو** على معرفة عميقة بعلم المتاهة الذي يتألف من ثلاثة أنواع: الأولى إغريقية وهي متاهة تيزي وهي لا تبيح لأحد لأن يصل... إنك تدخل وتصل إلى الوسط ومن الوسط تتجه إلى المخرج، وهذا يفسر أن في الوسط يوجد المينوتور، وإلا ستفقد القصة كل مذاق وتتحول إلى مجرد نزهة من أجل الحفاظ على الصحة، ولكنك لا تعرف إلى أين ستصل ولا ما سيفعل المينوتور، وربما سيولد الرعب.

ــــ المتاهة الثانية: هي متاهة مصطنعة إذا وضعناها بين أيدينا فسنحصل على ما يشبه الشجرة وعلى نبتة في شكل جذور بممرات مغلقة لا وجود فيها إلا لمخرج واحد، ومن المحتمل أن تضل الطريق، إن هذه المتاهة هي نموذج من سيرورة المحاولة والخطأ.

ــ المتاهة الشبكة أو ما يسميه **دولوز وغاتاري** (الجذمور)، والجذمور مصنوع بكيفية تجعل من كل سبيل قابلاً لأن يرتبط بسبيل آخر فلا وسط له ولا محيط ولا مخرج لأنه افتراض غير نهائي، إن فضاء التخمين هو فضاء يشبه الجذمور، واعتمد إيكو على هذا النمط من المتاهات، فمتاهة المكتبة مصطنعة ولكن العالم الذي يخوض فيه جيوم مبني على شكل جذمور، والسؤال الذي يطرح نفسه: لماذا اعتمد إيكو على المتاهة في روايته؟ قد تكون الإجابة على هذا السؤال في سبب ثالث جعل اسم الوردة مؤسسة لنمط روائي جديد.

ــ اعتماد امبرتو إيكو في رائعته اسم الوردة على الميتافيزيقية البوليسية، وهو نمط روائي جديد يجمع بين حرفية الواقع ومتاهة الغيب.

اعتمد إيكو في كتابة رواية اسم الوردة على وثائق قام بجمعها في عام ١٩٥٦ وتتعلق بالعصر الوسيط وتحديداً وفقاً للرواية هي خاصة لعام ١٣٢٧م، وكانت وجهته كما ادعى أن ينجز كتاباً يؤرخ للوحوش، وفجأة لمعت في ذهنه كتابة رواية تتعلق بالعصر الوسيط، وفي دير للرهبان. انكب الأكاديمي الإيطالي وعالم السيميائيات ثلاث سنوات على بناء خريطة للمتاهة التي ينوي إنشاءها بقياسات هندسية صارمة تتلاءم مع جغرافية الدير المتخيل، ثم قراءة صحف العصر الوسيط وتعيين أشكال السرد وبنية الإيقاع والنفس الروائي، وبقي سؤال يشغله وهو: كيف نروي حكاية؟ أو ربما خلص إلى مقولة **ماركيز** (القناع ما زال ينقصني) وفي القناع الحكاية يتجلى إبداع إيكو وبالتالي تميز الرواية وجعلها نص مؤسس لفن روائي جديد، خاض التجريب فيه الروائي المصري **يوسف زيدان** في روايته (عزازيل) الحائزة على جائزة البوكر في نسختها العربية، والسؤال: من أين أتى إيكو بالجلد ليصنع منه أقنعة لرائعته؟

لنقل إن إيكو ردد في سرّه عبارة **هيراقليطس**: لن أسبح في النهر مرتين، والحال هذه بحث عن جلد جديد مزج فيه ألواناً متعددة، وكان أبرزها كتاب ألف ليلة وليلة، وهذا ليس غريباً عن السيميائي المولود في الإسكندرية، وقد يبرز سؤال عن مكان وجود ألف ليلة وليلة في اسم الوردة، والجواب لمن قرأ العملين هو في أوراق كتاب الشعر المسمومة في الرواية وحكاية الملك يونان والملك رومان الذي يتصدر الجزء الأول من كتاب ألف ليلة وليلة.

أما القناع الثاني فيتجلى في التشويق ثيمة الروايات البوليسية التي تجعل القراء يعيشون قصة الحدس والتخمين في حالتها الخام، ولكي يشد القارئ استعار إيكو من **آرثر كونان دويل** (كلاب باسكر فيل) فأسمى المحقق في جرائم القتل التي

كانت تحدث في الدير جيوم باسكر فيل، الذي وجد نفسه يخوض في متاهة الشبكة أو الجذمور.

أما القناع الثالث الذي لجأ إليه إيكو فكان الميتافيزيقيا، وهذا العالم يبدو مشوقاً للعالم ولرجل الشارع العادي كل على طريقته ولأسبابه الخاصة والعامة، خاصة وأن إيكو في خوضه في عالم الماورائيات كان متسلحاً بعلم الجمال والفلسفة ومهتماً بعلم الاجتماع ومطلعاً على التراث العربي الأدبي والعلمي والاستدلالي، وهذه كلها أضفت على هذا العلم غرائبية ومصداقية، فمثلاً الأرقام الموجودة خارج الدير هي مقدسة، الرقم أربعة هو عدد الأناجيل، خمسة عدد جهات العالم، سبعة عدد هبات الروح القدس إلخ...، ومن يقرأ الرواية المذكورة سيكتشف ثقافة إيكو الكونية التي ضمن الرواية بعضها، وبدا فيها تأثره بالحضارة الإسلامية، فهو حين يتحدث عن مكتبة الدير يقول: أعرف أن ديركم يعد نور المعرفة الوحيد الذي يمكن للمسيحية أن تضاهي به مكتبات بغداد الست والثلاثين، والعشرة آلاف مخطوطة التي يملكها الوزير ابن العلقمي، وأعرف أن كتبكم المقدسة تعادل الألفين وأربعمئة مصحف التي تفخر بها مدينة القاهرة وأن حقيقة خزاناتكم هي البرهان الساطع ضد أسطورة الكافرين الذين أرادوا منذ سنوات (وهم المتربعون على عرش الكذب) أن يحملونا على الاعتقاد بأن مكتبة طرابلس غنية بستة ملايين مجلد وفيها ثمانون ألفاً من الشراح ومئتا ناسخ إلخ....

ـ دخول إيكو إلى دير مفترض من العصور الوسطى رصد من خلاله الصراع الديني بين رهبان الفرنسيسكان ورهبان الدومينيكان، هذا الصراع الذي ينعكس على مفاهيم التفسير أو التأويل، المجال الأول لمشكلات العالم التي صاغتها رواية اسم الوردة، وقال لنا من خلال دخوله وعبر متاهات ذلك العالم السري، لا، الواقع ليس كما تظنون، رجال الدين الذين يتحكمون في الإيديولوجيا الدينية ويجعلون من أنفسهم وسيطاً بيننا وبين الله، وبأنهم مؤهلون دائماً للقيام بهذه المهمة، هم غير ذلك، وقدم لنا من خلال الرواية الصورة الأخرى غير الواضحة بالنسبة لنا، فالدير هو واحد من المؤسسات الدينية لكنها مثل الغابة رغم القدسية التي يراها بها الناس وعمد في ذلك إلى التفكيك أكثر مما ينتمي إلى البنائين الاجتماعيين دون أن يغفل الأسئلة الفلسفية على لسان جيوم باسكرفيل، المحقق المتمرد المعبأ بثقافة فلسفية متشككة، والراوي نفسه يبدو جديداً على المسيحية، وهذا ما جعله يفتح كمية من الأسئلة الفلسفية البحثية الممزوجة بفلسفة التحري.

ـ ثمة سؤال يطرح نفسه بعد هذا العرض العاجل، وهو: لماذا يلجأ أستاذ جامعي مشهود له بنجاحاته العالمية إلى جانب كونه سيميائي مختص بعلم الجمال إلى كتابة رواية؟

كنت أشرت في البداية إلى أن إيكو خاض في فضاء القرون الوسطى ودرسه بعمق أثناء إعداد أطروحته للدكتوراه عن المفاهيم الجمالية عند القديس توما الأكويني، وربما في تلك الأثناء عثر على تلك الوثائق التي ترصد الصراع بين الفرنسيسكان والدومينيكان. ترى، أما كان بالإمكان نشر هذه الوثائق بعيداً عن الخوض في عمل روائي احتاج منه لعقد ونصف من العمل شبه المتواصل؟

يظن النقاد أن إقبال إيكو على كتابة الرواية يحمل روح المغامرة ونزوع إلى التجريب والبحث عن نوع فني أكثر قدرة على التقاط النغمات المتنافرة لعالمنا القديم والمتوسط والمعاصر، هذه النغمات التي لفتت انتباه دارس العلامات دفعته إلى قراءة دلالاتها المرة عابرة بالنسبة للقارئ العابر). لكن القارئ الباحث والمتعمق سيلتقط هذه الإشارات والرموز وستغويه فتتوالد في رأسه الأفكار والاحتمالات فيتساءل مثلاً عن العلاقة بين حصان برونيل أو أفعى نجران وحتى حصان زاديك.

رمز آخر على لسان الراهب في حديثه عن المفتش جيوم باسكرفيل أحد أقنعة إيكو: لم أكن أعرف عما يبحث عنه جيوم، كانت تحركه الرغبة فقط في معرفة الحقيقة والشك الذي كان دائماً يفكر به بأن الحقيقة ليست تلك التي تظهر في اللحظة الحاضرة، ويبدو أنه ثمة علاقة بين جيوم باسكرفيل وإيكو أنهما من طبيعة متشككة وفي نفس الوقت تترك الرواية العنان للخيال والإخفائية والميتافيزيقية.

أخيراً يبرز سؤال أقدر أنه الأهم في الوقت الحاضر ويتعلق بتأثير رواية اسم الوردة على الحراك الروائي العربي ودوره في هذه المرحلة الأصولية، ترى ألا يصلح هذا الزمن لعشرات الأعمال الروائية التي تفضح من يقف وراءه؟ أطرح هذا السؤال وأنا أرى وأسمع عن أصوليةٍ تتسلل إلى الفكر العربي فيما يتنحى أصحاب الفكر الحر مكرهين أو راغبين عن منابرهم بحجة أن هذا الزمن هو للظلاميين المسلحين بسيف التكفير يشرعونه في وجه كل من يعترض طريقهم، والسؤال الذي يطرح نفسه أليست الخيانة الفكرية أم الخيانات وبموجبها يكفر كل من يتخلى عن رسالته الفكرية أو يؤجل مشروعه النهضوي؟ قد تبدو حجج بعض هؤلاء المفكرين مقنعة ولكن ماذا عن مشروع الشاعر الكبير والباحث الدؤوب **أدونيس؟** أليست تجربته مثلاً يحتذى؟.

q q

قرأت العدد الماضي (من الموقف الأدبي) البحوث والدراسات

q د. خليل الموسى*

درجت مجلة "الآداب" البيروتية منذ صدورها على تخصيص باب من أبوابها تحت عنوان: "قرأت العدد الماضي"، وهو يتناول الأبحاث والقصائد والقصص، ليكون مخصّصاً للحوار الإبداعي من جهة، وتحريك الساحة الثقافية من جهة أخرى، وخيراً فعلت مجلة الموقف الأدبي بحلّتها الجديدة، مع أنَّ ذلك سيسبّب إشكالات قد تتحوّل إلى عداوات وخصومات، إلاَّ إذا كان القارئ ظريفاً ولطيفاً ومجاملاً ويُحسن التخلّص من المطبَّات، ولا بأس هنا من أن أذكر بعض المبادئ التي أنطلق منها في قراءاتي، فأنا أولاً لا أنظر إلى الأسماء وتاريخها وإيديولوجياتها وإنجازاتها، فالكبير كالصغير، ولا يتأتّى ذلك من إيماني الشديد بمقولة "موت المؤلف" التي نحتاج إليها أكثر من حاجة بارت الذي أطلقها، وإنّما لإيماني بأنَّ النَّص دليلي الوحيد للكتابة، وأنا ثانياً لا أنصِّب نفسي معلّماً أو قاضِياً أو حكماً، ولست سوى قارئ عادي، واحتمال الخطأ عندي أكثر من احتمال الصواب، فالدراسات الإنسانية غير مستقرة في مناهجها ومصطلحاتها وأدواتها، وما أقوله وجهة نظر قابلة للحوار والمناقشة،

ومع ذلك فإنّني لا أتنازل عن حقي في القراءة وحرّيتي في القول، وهنا أساس المشكلة ويبوسة الرأس، ثم إنَّني ثالثاً لا أعني أبداً من النتيجة التي أتوصَّل إليها صاحب النص من قريب أو بعيد، كما لا أعني نصوصه الأخرى، فأنا غير معنيّ بقراءة سيرة المؤلف وإسهاماته، ولذلك قد يتعجّب المرء منّي ومن دراساتي إذا وقفت ذات يوم عند نصّ للمتنبي وتناولته بقلم حادٍّ مع أنّني من أشدّ المعجبين بشاعريته.. فهذا شيء وذاك شيء آخر.

أدخل من هذه المبادئ إلى قراءة دراسات هذا العدد، وهي ليست أبحاثاً، فالبحث ينطلق من أطروحة والدراسة لا تهتمّ بها، وفي العدد ثماني دراسات

* باحث أكاديمي، أستاذ الدراسات الحديثة في جامعة دمشق.

مختلفة في القيمة والجودة والتناول والتحليل واللغة... إلخ.

ـ الدراسة الأولى بعنوان "**السرد والوصف وبويطيقا الرواية ـ النقد الروائي عند جابر عصفور**"،

وهو طويل ومخيف، ومع ذلك فإنَّ صاحبه يصادر حرّية القارئ منذ البداية، فأنت لا تستطيع أن تحاوره فيما يذهب إليه، لأنَّه يلخِّص آراء **جابر عصفور** في كتاباته عن الرواية، ولذلك كانت هذه الدراسة استعراضية، والمتكلّم فيها جابر **عصفور**، وإذا كان لابدَّ من محاورة الكاتب فإنّك تستطيع أن تأخذ عليه انبهاره الشديد بهذا الناقد، وقد تجلّى ذلك في استعراضه لكتاب "**زمن الرواية**"، واستعارة تقسيم **عصفور** للكتاب، فبدأ في القسم الأول كلامه على نشأة الرواية العربية، وذهب بعيداً إلى عام ١٨٣٤ الذي نشر فيه **الطهطاوي "تخليص الإبريز"** وعام ١٨٦٥ الذي نشر فيه **المرَّاش "غابةُ الحق"**، وإنَّ إدراج هذين العملين في باب الرواية خطل كبير، وإنَّما هما من الكتب العربية المهمّة في حركة التنوير العربي، ولا تتوافر فيهما قصدية الكتابة الروائية، ثمَّ قفز **عصفور** قفزة غير موفقة من **الطهطاوي** إلى **نجيب محفوظ** ضارباً عرض الحائط بالجهود الروائية الكبيرة التي وصلت هذا بذاك، ثمَّ إنَّ عنوان الكتاب "**زمن الرواية**" استفزازي وغير منطقي، فالمفاضلة بين الأجناس الأدبية موقف غير أكاديمي، وهو كالمفاضلة بين الذكورة والأنوثة، ثم توقَّف **عصفور** عند **محفوظ** وجائزة نوبل وانتشار الرواية العربية عالمياً، ليعرِّج بعد ذلك على التنظير من خلال السرديات العربيّة وروّاد السرد العربي، ولم ينس **أبو هيف** أن يستفيد من كتب **عصفور** الأخرى التي تناول فيها هذا الجنس الأدبي، ولاسيما كتابه "مواجهة الإرهاب"، والحقيقة أنّ هذا العمل يصلح لأن يكون تحيّة إلى **جابر عصفور** ويُلقى في تكريمه، وانتماؤه إلى البحث والدراسة غير وارد، فهو من الإخوانيات وقصائد المديح، فالكاتب لا يناقش المكتوب، وإنَّما سلَّمه قيادته، وعذراً من الصديق **أبو هيف**.

ـ الدراسة الثانية بعنوان "تحولات القراءة: من النقد النصّي إلى النقد الثقافي"،

وهي دراسة قصيرة جادة، ولم يراودني شكٌّ في يوم من الأيام أنَّ صاحبها قد بنى نفسه بنفسه، وبنى ثقافته على الصخر، وهو يعمل بصمت ولا يُثير الغبار من حوله، وجملته مكثفة دالّة، وأنا لا أختلف معه فيما يذهب إليه لأنَّه حصيلة لجهود معرفية متأنية، ولكنّني أختلف معه في اندفاعه الشديد وراء الجديد في النظريات النقدية، فهو من المتفائلين وأنا من المتشائمين، ولا أكتمه سِرّاً إذا قلتُ له إننا بحاجة اليوم إلى العودة إلى المناهج السياقية، لأنّنا كنّا نقفز في الفراغ النقدي منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى اليوم، والضحية الوحيدة هو النقد، فنحن كنّا ومازلنا نشتغل على الإيديولوجيا وندّعي بأننا نقاد.. وأتساءل: هل دخلنا فعلاً عصر البنيوية لنخرج منه؟ وأذكر هنا مثالاً واحداً، فقد اشتغلت طويلاً على وحدة القصيدة والشكل العضوي، ووصلت إلى قناعة وهي أنَّ الكتابات الكثيرة حول هذه القضية النقدية يجب تمزيقها، فلا **خليل مطران** ولا **عبد الرحمن شكري** ولا **العقاد ومندور وعبد العظيم أنيس ومحمود أمين** العالم فهموا جوهر الشكل العضوي الذي يستند إلى الفلسفة المثالية الألمانية، وإنَّما دفعتهم المصالح الخاصة والإيديولوجيات المختلفة إلى اتخاذ هذا المفهوم حجّة للمعارك النقدية التي اشتعلت بين هؤلاء، ولذلك علينا أن نلتقط الأنفاس ونراجع أنفسنا قليلاً، فالغرب لا محالة سيظلّ سابقاً، لأنَّ إبداعه وليد زواج الفلسفة والنقد، وهو ينهل من الينابيع في حين أنَّنا نشرب من السواقي، وأيّ قول غير ذلك مكابرة، وهو ينتج في كلّ صباح مناهج ونظريات ومصطلحات، وعلى الرغم من قناعتي بالجهود التي يبذلها الدكتور **خالد حسين**، فإنني حريص على أن أقول إن مجتمعنا الثقافي لم يقدّم إسهامات حقيقية في النقد النّصي الخالص، وإنَّ الانتقال في هذه المرحلة إلى النقد الثقافي يعني إقصاء مرحلة النقد النصي، ثمَّ إنَّ انغلاق النّص على بنيته الداخلية وانقطاعه عن العالم الخارجي في البنيوية الشكلية غير مألوف في دراساتنا، وخاصة في دراسات الرواية العربية، فقد اشتغل الدارسون عندنا على البنيوية الغولدمانية لأسباب إيديولوجية يعرفها الكاتب، ومن هنا فإنّني أخالفه في وصفه البنيوية بـ "**التصحّر**"، ونحن أبناء الصحراء، وسنبقى كذلك سواء أكنَّا في النقد النصي أو النقد الثقافي، وصحيح أيضاً أنَّ النصّ تنصيص للعالم كما ذهب إلى ذلك **إدوار سعيد**، ولكنه كان يخاطب متلقياً مختلفاً، وأخشى أن يأتي يوم ننظر فيه إلى الوراء فلا نجد سوى أنفسنا، والدكتور خالد يُدرك التراجيديا التي يعيشها المثقف العربي في عزلته، ثمَّ إنَّ مقولة **دريدا "لا شيء خارج النص"** متصلة بتاريخ النقد منذ **أرسطو**، فعالم النص كيان حيّ مستقل، والمقصود بذلك حرية الحركة وحرية التعبير.. أما المقولة التي تتناقض مع مقولة **دريدا** "لا شيء داخل النص" فربما ذهب أصحابها إلى موت المؤلف والنص والنقد والأدب معاً، ومع ذلك تظلّ هذه المطالعة أمتع ما قرأت وأكثر فائدة وقابلية للحوار.

ـ الدراسة الثالثة بعنوان "المغامرة القصصية: سحر الموروث وأفق الفانتازيا" للدكتور محمد صابر عبيد،

وهي تطبيقية على مجموعة من قصص اختارها، فابتدأ بقراءة قصة بعنوان "ورقة هلامية" من مجموعة بعنوان "**هموم علوان الأحدب**"، توقّف عند العنوان، ليعرّج على قراءة الشخصية المركزية في المجموعة كاملة، وهي **علوان الأحدب**، وقد شغف علوان بالأغاني الشعبية العراقية، ثمَّ ركزَّ الكاتب على الراوي العليم ليصل إلى فتنة السرد الخفيّ في الموروث الشعبي، وتناول الحكواتي وتداخل أشكال الرواة في قصة "**الديب رماح**" للقاص **خيري عبد الجواد**، وانتقل كلامه إلى تحوّلات الفضاء السردي والصلة بين الواقعي والمتخيّل في هذه القصة، وانتقل بعد ذلك إلى قراءة قصة "الواقعة" للقاص **صلاح زنكنة**، فأجرى قلمه في الطبقة السطحية السردية، ثم حرّكه في الطبقة الحلمية، ليصل إلى الميتا ـ حلمية، وقرأ قصة "ثوب من ريش أخضر" **لمحمد إسماعيل** في إطار سحر الحكاية والانتقال من واقعية القص إلى فانتازيا الرؤيا، لينتهي عند قصة "**يحدث داخل رأسي**" **لبسمة النسور** ضمن القصص الفانتازي.. والحقيقة أن الكاتب دعَّم دراسته بشواهد طويلة نسبيّاً وواضحة، وسار بها إلى حيث يشاء ليثبت الفنتازية فيها، وكأنَّه كان يدرك أنَّ معظم قرّاء الموقف الأدبي لم يقرؤوا هذه القصص، والجميل في هذه الدراسة أنَّه اختار أسماء جديدة، ولم يذهب إلى الأسماء المعروفة التي دُرست عشرات المرّات، ولكنَّ الحكم على أيّ عمل فنّي لا يتسنَّى للمرء إذا لم يكن قد عرفه من قبل، وهذا ناجم عن القطيعة الثقافية بين أجزاء الوطن العربي وبلا أسباب وجيهة، وقد تصل إلى حدّ أن معظم طلابنا في الدراسات العليا يجهلون ما يصدر من مجلات أدبية ونقدية يجب أن تكون بين أيديهم، ومنها مثلاً مجلة "فصول"، وقد يتنطّح لك أحدهم متباهياً بأنَّه يُدَبِّر هذه الوسائل الثقافية عن طرق مختلفة، والرد عليه سهل، فالقارئ في بلدان العالم قاطبة لا يبذل جهداً إضافياً للحصول على ما يريده، وإنَّما على الثقافة أن تبحث عن قرّائها وتتصل بهم، فالعصر الذي نعيش فيه عصر توصيل الطلبات إلى المنازل.. وحدها الثقافة لا تصل لتزيد عبئاً على أعباء المثقف العربي، ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة لتذكّرنا بمجموعات وأعلام لا نعرف عنهم شيئاً.

ـ الدراسة الرابعة بعنوان: "**التشكيل السردي في الخطاب الروائي العربي بين النشأة والنضج**"،

وهي دراسة فقيرة جداً وضائعة، وقراءتها مَضْيَعَةٌ للوقت، ولم أجد مسوّغاً واحداً لنشرها سوى أن هيئة التحرير رأت أن يكون لأحد كتاب قطر عزيز علينا مشاركة في هذا العدد.

فالكاتبة تطرح أسئلة وإشكالات كبيرة يتوهَّم القارئ بأنه إزاء جبل عظيم، فإذا استمر في القراءة أصيب بانكسار الأحلام وخيبات الدراسة التي وصلت إلى نتيجة يعرفها الطالب المقصِّر في الثالث الثانوي، وهي أنَّ الرواية جنس أدبي يتطور، وأنَّ الرواية الجديدة غير الرواية التقليدية، ثمَّ إنَّ حديث الكاتبة عن خصوصية الخطاب الروائي العربي في طور النشأة مكرّر، وهو حاضر في معظم الكتب التي درست الرواية، وليست المشكلة في هذا الجانب وحده، وإنما كانت الكاتبة تنقل من هنا ومن هناك من دون مناقشة أو تحليل، وتنشر الأحكام القطعية ذات اليمين وذات الشمال، وكأن القارئ الذي تخاطبه غرّ أو مقعد، ثم ذهبت إلى أبعد من ذلك، فإذا شيخ الرواية العربية ضمن هذا العنوان، ثم تناولت خصوصية التشكيل السردي في الرواية الجديدة، وكانت تنتقل من موضوع إلى آخر بسهولة بالغة، وليس حديثها عن تراتبية الزمن وانكساره والتكثيف السردي والتناص وتفاعلاته سوى تغطية على العجز عن استخدام المعلومات التي جمعتها ولم تستطع توظيفها من جهة، والأسئلة والإشكالات الكبيرة التي طرحتها ثمَّ فقدتها في الطريق.

ـ الدراسة الخامسة "**جماليات التملك والكينونة في الشعر السوري الحديث**":

يبني الكاتب دراسته على عمودين: التملك والكينونة، ويختار لهما شواهد شعرية لتتناسب مع ما يذهب إليه، وعلى الرغم من أن المنتوج الذي يقدمه للقارئ فقير جداً لاشتغاله على عمودين ينتميان إلى علم النفس والفلسفة فإن الكاتب يقع في مغالطات وعيوب كان يجب عليه أن يتحاشاها، فكتابة النقد شيء والشعر شيء آخر، وإذا تجرد الشاعر للنقد فعليه أن ينسى أنه شاعر، ونقيض ذلك صحيح، وعليه أيضاً أن يشمر ساعده النقدي، وهذا ما لم يفعله الكاتب هنا، فقد حذّر **جينيت** في نهاية دراسته الرائدة بقوله "احذروا العتبات المضلّلة" والعنوان العتبة أو الواجهة الرئيسة إزاء القارئ، وهو في الدراسة مغرٍ، ولكن الكاتب يذهب إلى بائية **ابن خفاجة** الأندلسي في وصف الجبل ليدل على نمط التملك الجمالي الرومانسي، ثم يذهب بعد ذلك إلى شواهد من هذا الباب مما يجعل عنوان الدراسة في وادٍ ومتنها في وادٍ آخر، ثم إن الكاتب يخلط منذ الافتتاحية بين مصطلحي الشاعرية والشعرية، وليت الأمر اقتصر على ذلك، وإنما كان جل ما فعله أنه قام بشرح الأبيات شرحاً سريعاً، وكأننا طلاب في صف من صفوف المرحلة التي كانوا يسمونها إعدادية، وبالجملة كلام كثير وزاد قليل.

ـ الدراسة السادسة "**الفتوحات في أرض اللغة والشكل ـ في مائدة محمد عمران الشعرية**":

محمد عمران شاعر كبير أحببناه ونسيناه مثلما نفعل دائماً مع مبدعينا، وقد جاء كاتب هذه الدراسة ليذكرنا به بعد مرور سنوات وسنوات على رحيله، ولكن الكاتب وعدنا بأمرين: الأول أن يدرس في عمله هذا خصوصية بناء الجملة الشعرية عند عمران وعلاقتها بالرمز وتحولاته فنياً ولغوياً وتصييغاً، والثاني وعدنا أو تنبأ لنا بأن هناك من سيكتب عن شعر هذا الشاعر في المستقبل، ولكنه لم يحدد هذا المستقبل، فثمة مستقبل حاضر، ومستقبل قريب، ومستقبل بعيد أو غير منظور، وبالعودة إلى عمله فإنني بحثت عن الأمر الأول بكل قواي، فلم أجد سوى كلام إنشائي وشروحات على النص وعبارات انبهارية لا تخدم النص نقدياً.. أما خصوصية بناء الجملة الشعرية وعلاقتها بالرمز والتحولات فيبدو أن الكاتب الكريم قد تخلى عنها أو أجلها لكتابة أخرى أو أوكلها لسواه، وبناء على ذلك فإننا بانتظار المستقبل لقراءة هذه الخصوصية من جهة وكتابات من سيكتب عن شعر هذا الشاعر الذي تناسيناه من جهة أخرى.

ـ الدراسة السابعة **"تعليمية الترجمة السمعية ـ البصرية"**:

لا أعرف حقيقة إذا كانت المحاضرات والدروس التعليمية التي تلقى على الطلاب تصلح لأن تكون مواد للنشر في المجلات غير التعليمية والجامعية، ولكنني أعرف ـ وأنا شغوف بالمجلات الاختصاصية ـ أن المجلات الأدبية تهتم بما هو جديد في مجال الأدب، وتهتم المجلات العلمية الأخرى بما تختص به لسرعة التناول من جهة، ومخاطبة قراء كل مجلة على حدة من جهة أخرى.. الخ، ولذلك فإن مكان هذه الدراسة في مجلة أخرى، كأن تكون متخصصة بالترجمة أو التربية على الأقل، فالعمل في الترجمة السمعية البصرية وترجمة الأفلام والدبلجة كما ذهبت إلى ذلك الكاتبة ليس من اختصاصات مجلتنا، فضلاً عن أنها محاضرات على طلاب صفها، ومن هنا جاء هذا العمل غريباً غربتين، فهو مختلف عن الأعمال التي ضمها ملف "دراسات وبحوث" وهو غريب عن الأعمال التي اعتدنا أن نقرأها في المجلات الأدبية، ومنها مجلة **"الموقف الأدبي"**.

ـ الدراسة الثامنة **"جماليات السرد الضاري : هيفاء بيطار في (امرأة من طابقين)"**:

دراسة في رواية "امرأة من طابقين" صنعها ناقد وطبيب نفسي كما جاء في هامش الصفحة الأولى، وعندي أن نقول: طبيب نفسي وناقد، فنقدم الأول على الثاني، والكاتب منذ البداية يرفض أن يكون باحثاً عن مواطن القبح والسلبيات والأخطاء اللغوية كما يفعل سواه من النقاد، وإنما هو مصنوع لتقصي مواضع الجمال، وأخشى أن أقول له إن النقاد الخالدين في التاريخ لم ينهجوا نهجه، فأرسطو في **"فن الشعر"** فرز الجيد من الرديء والعمل التاريخي من العمل الفني والشاعر من الناظم، **وكولردج** حين كان يتحدث عن نظرية الشكل العضوي لم تفارق مخيلته صورة الشكل الآلي، وهكذا، ومع ذلك فالكاتب سار بتمهل في قراءة الرواية المذكورة التي أنهى قراءتها في نهار واحد كما يقول، ودرس شخصية نازك بطلة هذه الرواية دراسة نفسية مستفيضة بدءاً من عقدة حسد القضيب التي وقف عندها **فرويد** وصولاً إلى موت المؤلف وفق الأطروحات التي سماها حداثوية وما بعد الحداثوية، ليبين للقراء إعجابه ببناء هذه الشخصية الورقية، ولم ينسَ الكاتب في رحلته الطويلة القاسية والجميلة معاً أن يعرج على الأدباء الذين اشتهوا جسد نازك، ومنهم الشيوخ والشبان، ليبين كذلك ما تواجهه الأنثى الجميلة في بلادنا من مضايقات وفساد أخلاقي، ولم يقتصر ذلك على شيوخ الأدب، وإنما قد يطال شيوخ الدين، ومع ذلك ظل واحد منهم بعيداً عن مرمى نازك التي ظلت تلاحقه وتغويه لعل وعسى وهو الشاب الذي قرر أن يسلك طريق المسيح، ومن هنا كان عليها أن تقتص منه ومن الحياة نفسها، واتهمته في عقله وتفكيره، والحقيقة أن الكاتب استفاد من علوم التحليل النفسي في إضاءة النص من داخله، كمقولة **فرويد "يجب قتل الأب"**، واستطاع فعلاً أن يحقق بعض الجديد في بعض المواضع، ولكن الدارس كان إلى جانب الكاتبة في كل ما ذهبت إليه بصفتها أنثى، وهذا جميل، وأنا معه فيه وإن كنت أرى أن على الدارس أن يظل بعيداً عن موضوعه ليستطيع رؤيته بحرية وبصورة جلية.. هذه واحدة، والثانية أن هذا العمل طويل ومتطاول وكان يمكن اختصاره إلى نصف الحجم الورقي، ليخرج بصورة أفضل مما خرج عليه، والثالثة أن الكاتب صب موضوعه صبَّة واحدة، فخلط أنواع الطبيخ في قصعة واحدة، ومنه الحامض والحلو والمالح والمر وما نحب ومالا نحب، وقال: تفضلوا.. فهل يجوز أن تكون الدراسة في ثلاث وعشرين صفحة، وهي خالية من التقسيمات والعنوانات الداخلية وتسمى بعد ذلك دراسة جادة!؟

أذكر أنني قد قرأت ذات يوم هذا العمل، وتوصلت إلى نتيجة غير التي توصل إليها الناقد الكريم، وهذا أمر طبيعي وعادي في الدراسات الإنسانية، وسبب ذلك أنه سار في اتجاه وسرت في آخر، فهو من مدرسة التحليل النفسي، وغايته البحث عن المسكوت عنه، وقد أبدع فعلاً في ذلك، ولكنني أقول كان ذلك لمصلحة علم النفس على حساب العمارة الأدبية، فكثير من الأعمال أو البنايات التي تقصد هذا السبيل تصل إلى شهرة عظيمة، ولا أقصد

هذا العمل فعلاً، وإنما أقصد أعمالاً **لنجيب محفوظ ويوسف زيدان** وفلان وفلانة.. الخ، ولكنها بنايات مبنية على الرمال أحياناً، وبما أنني تلميذ كسول لمعلم كان يبحث عن جماليات العمارة المبنية على الصخور أذكر أنه قال ذات يوم "**الخواتيم في المقدمات**"، وأذكر أيضاً أن تلميذه **راسين** قد قال قبلي بمئات السنين: "**انتهيت من كتابة القصيدة (يقصد المسرحية الشعرية) ولم يبق لي سوى النظم**"، وأذكر أيضاً أن المعلم الأول قال: "على الشاعر أن يكون صاحب حكايات (عمارات) قبل أن يكون شاعراً، ولكن بعض الجاهلين ظنوا أنه يريد العمارة بأي وسيلة شعرية، فلم يفهموا المقصد البعيد من الجزء الثاني من القول، وهو أنه لا يجوز ولا يصح أن يكون الإنسان مهندساً من دون علم بقواعد الهندسة، فمن بدهيات العمل الشعري أن يكون شاعره معلماً بارعاً في العروض والنظم والبلاغة واللغة أولاً، ولذلك أعتذر من السيد الكاتب، فأنا أخالفه فيما ذهب إليه من امتهان للغة العربية، فأنا تربيت على أن الكاتب يجب عليه أن يكون عارفاً بأسرار اللغة ــ أيّ لغة ــ قبل الكتابة.. أما ما وصل إليه فأنا أرفع قبعتي احتراماً له ولرأيه، ولكنني لا أنظر إلى ما كتبه طويلاً، لأنني تعلمت قبل أن أتعلم النقد والدراسة من فلم سينمائي أجنبي حضرته في أول صباي عبارة خلاصة لهذا الفلم الذي ما زالت أحداثه عالقة حتى يوم الناس هذا على الرغم من مرور السنين ونحن نحتاج إليها في هذا المقام، وهي أن الرجال لا ينظرون في وجوه الراهبات، والتتمة عند الكاتب الكريم وأعزائي القراء.

q q

قرأت العدد الماضي (من الموقف الأدبي) القصائد

q د. غسان غنيم*

مما بلغت النظر أن عنوانات القصائد جميعاً طويلة نسبياً، حيث لا يُعثر على عنوان مفرد.. ما يؤشر إلى الرغبة في طول القصائد.. كما بدا واضحاً في بعضها..

ـــ أول هذه القصائد ص ١٠١ "صوتها وأعالي الصدى"

لـ "إبراهيم عباس ياسين"

قصيدة شفافة، تقوم على حوار دافئ بين عاشقين.. كان لقاء ثم فِراق قاهر وأسى أنتج دفء القصيدة وشفافيتها. وجمال لغتها وفنية بنيتها. تتوسلُ القصيدة لغة شعرية عذبة، لغة بوْح من كلا المتحاورين، لغة تقوم على تشكيل المشهد أكثر من تشكيل الصور، حتى تصبح القصيدة مجموعة من المشاهد النابضة القادرة على رسم صورة كلية، وليس مجرد صور جزئية تتكرر فيها المشاهد لتبين آثار الفراق، فتسهمَ في بناء المعنى الكلي الذي ينزّ بالألم الرهيف.

/أترى جنيتُ عليك/ حين رأيتُ وجهك كوكباً/ وبياض روحك ياسمينا؟: ورأيتُ آلاف الكواكب/ كالملائكِ حول عرشك ساجدينا؟/ الحمد للزمن المتوج بالرّماد المرّ/ شكراً للمدينة../ أنها لم تطعم النيران جثتنا/ لفرسان القبيلة أنهم لم يقتلونا/ ص ١٠٢.

وهو تناص يقوم على تقنية الامتصاص.. بحيث لا يبدو النص الأصلي مقحماً على النص الجديد على

يحتشد القسم الثاني من القصيدة بتناصات جميلة قرآنية وشعرية /وأنا التي هزّت إليك بجذع نخلتها الرياح../ وبأيِّ آلاء! أرحبُ.. بعد وجهك أو أكذّب../ وأعلل وردة النفس العليلة فيه بالآمال أو أرضاً بحبك لا يشاغلها السؤال/.

طريقة التضمين، بل يشكّل وحدة متآزرة تغني النص وتزيده جمالاً.

تقوم القصيدة على تفعيلة "متفاعلن" وجوازاتها؛ (مُتفاعلن ـ ومتفاعلان) ولكنها وقعت بكسر لا يضير القصيدة قرب نهايتها /لعلّ الأرض يغسل روحها العاري/ واللهيب/ حيث تخرج التفعيلة عن متفاعلن وجوازاتها. وللحق، إن القصيدة من القصائد الطافحة بالوجدان.. والطافحة بالشعر أيضاً.

ـ القصيدة الثانية "أتكفن بالماء وزرقته" لـ **"رجاء بن حليمة"/** من تونس

قصيدة نثر تتوسل لغة العشق، للأرض وللحبيبة، تتحقق شعريتها من خلال اللغة التي تعتمد الانزياح، بالإضافة إلى لغة المفارقات التي تقوم على الثنائيات الضدية /لها أن تتسع حتى تحضن مداي/ ولي أن أضيق.. أضيق/ حتى أعانق مجراها/

القصيدة لا تخرج عما شاع في قصيدة النثر العربية، ولم تقدّم اختراقاً من نوع ما. ولكنها تنتمي إلى قصيدة النثر عبر لغتها وتشكيلاتها بجدارة.

ـ القصيدة الثالثة "خارج الزمان.. خارج المكان /لـ بريهان قمق،

يبدو نص **بريهان قمق** أقرب إلى الخاطرة، أكثر من انتمائه للشعر ولا يضيره ذلك.. وهذا الحكم من حسن الظن، فليس ثمة ما يدل على تمكن كاتبة النص، من أدوات الشعر، حتى البسيطة منها.. فالنص يمتلئ باستعراضات لغوية أولاً، وثقافية من النوع **"الدرويشي"** ثانياً. فما هكذا يكون تشكيل الشعر، لأن أداته الأولى "اللغة" لا يمكن استعمالها بمجانية، وخارج الحقول الدلالية للمفردات، وخارج إطار الانزياح الفني.. فثمة مفردات تمّ استعمالها بعشوائية وبلا دلالة، فما معنى "المفتار"؟ وصيغته تدل على اسم الآلة "مِفعال". وها هي (أرتال الهازل)؟ و(السميهاء)؟ وقد راجعتها في المعجم، فوجدتها تعني المشي المتبختر.. وعندئذٍ فما علاقتها بـ (لجة خدع السميهاء)؟ ص ١٠٧. ولماذا الثورات مؤتفكات. أليس ثمة مفردة تنوب عن هذه الصيغة التي تحاول من خلالها وأمثالها أن تستعرض استعراضاً لا ضرورة له.؟. وما هذا الصقر الأعمى والضوء الأعمى؟ واليوميات لا أباليّة؟ ص ١٠٧.

وما معنى هذه الاختراقات اللغوية التي لا تضيف إلى النص أي شيء تقول: /وسنيّة المعنى شاحبة اللون زخرفها أجوفاً../

لماذا (أجوفا)؟.. والنظام اللغوي يفترض أن تكون المفردة "أجوفُ" فهي خبر مرفوع. فلمَ تنصبه؟.. وحتى النصب يكون بفتحة واحدة وليس بالتنوين الذي تدلّ عليه ألف النصب.. والمفردة ممنوعة من الصرف وتقول /أتخشى بغتة فرحة حزن مسائي/ فما الذي فتح مفردة "فرحة" وحقّها الجرّ. ومثلها /أن الوعد احترقا/ فلماذا الإطلاق، والنص ليس موزوناً، حتى يكون ثمة ضرورة.. ثم ما هذا الحشد الثقافي غير الموظف.. /أخرج من ليلة ألف ليلة/ إغريقياً ـ بوذياً ـ سومرياً ـ كنعانياً ـ مؤابياً ـ فرعونياً ـ قوقازياً/ نرسيس..) ما عاد له وجه جسد/.

وكأن الكاتبة تريد إثبات معرفتها بالتاريخ، وخاصة من خلال نسبة /مؤابي/ ما هذا؟ ما هكذا الشعر.. هو نص يصعب أن ينتمي للشعر...

قصيدة "من سيدفن الحمام القتيل..؟" لـ **بديع صقور**. ص ١١٠ المقطوعة لعُمرٍ يمضي ويهرب مثل رمل بين أصابع متشنجة. يقوم النص على مجموعة من المشاهد تندبُ ضياع الشباب، فيأتي كل مشهد متمماً للوحة.. على الرغم من انفصال كل مشهد. وباجتماع المشاهد تتشكل تلك الصورة المتكاملة التي تندب ضياع العمر.. النص من نمط قصيدة النثر، التي تعتمد لغة موحية وصوراً متلاحقة يحاول كاتب النص أن يجعل من مفردة "فكّر" إيقاعاً يضيف إلى النص شيئاً من الموسيقى..

وقد يحق لنا أن نسأل عن دلالة تركيب "سقف العالم" كما جاءت في السياق /فكّر.. كيف تعلي سقف السماء الواطئة قبل أن تنهار كسقف العالم "فالتركيب "سقف العالم" قد يحيل إلى الصين التي لُقبتْ بـ "سقف العالم"..

وإذا كانت العبارة تعني مجازاً السماوات والنجوم.. فالمجاز غير موفّق، بحيث لم يستطيع أن يوحي.. إلا من بعيد بشيء من الكارثية. المقطوعة، بشكل عام، جيدة.. من حيث التشكيل، واللغة التي استطاعتْ أن تجتاز إلى عروةِ الشعر.

ـ قصيدة "على سرير الورد" لـ "معشوق حمزة. ص ١١٢"

تنوسُ القصيدة بين العشق وعشق الشعر.. وتستخدم اللغة لتجسد عبرها عشق القصيدة والكتابة والحرف. الذي يحاوره ويجاذبه، ويجذبه ليسترضيه /هبْ لي من صمتك/ من حُسن سوادك/ من شرفتك الوسطى قبساً/

تقوم القصيدة على تفعيلة "فعلن" وجوازاتها، مما أكسب المقطوعة إيقاعاً سريعاً وراقصاً، تجسّد

---

* **أكاديمي، باحث، أستاذ في جامعة دمشق.**

في قصر السطر الشعري، مما أعطى النص سرعة ورشاقة. وصلت معه القصيدة إلى الإتقان.

ــ قصيدة "فصل في: غالباً.. وأحياناً.. ودائماً.. ونادراً.." لـ رعد فاضل ص ١١٥

قصيدة نثر تمتلك سمات اللغة الحداثية بجدارة فنية واضحة.. فقد استطاع الشاعر أن يحطّم علاقات اللغة بحَرفيَّة، واضحة، ليصل إلى تصوير جميل فيه إجادة واضحة للعبة اللغوية.. وليعبّر عن رؤيته التي تقوم على اليقينية تارة وعلى التردد تارة أخرى.

يلفتُ النظر في النص بعض التركيبات التي تمتلك طزاجة لغوية.. من مثل /نادراً ما أزيح اللثام عن وجه النافذة/ غالباً ما أوبّخ الشمس وهي تشتت شملي/ نادراً ما أفهم معنى أن أكون جارحاً ومخترقاً مثل عبارة في قوس/

بالرغم من اعتماد الشاعر التقنيات الفنية المألوفة في لغة الشعر، من تشبيه بليغ واستعارات متنوعة، إلا أنه استطاع أن يقدّم لغة طازجة تذكرنا بلغة **محمد الماغوط** وتقنياته.

ــ قصيدة "مائيّة الليل البيضاء/ طالب هماش.

قصيدة.. تصلح صلاة للعشاق؛ لعشاق الحياة والأرض.. وكل شيء جميل وطاهر ونظيف، توسل الشاعر تفعيلة المتدارك /فعلن/ مع جوازاتها.. مع لغة عالية.. تعتمد الانزياحات الآسرة إضافة إلى قدرة على تشكيل المشاهد المتلاحقة التي تأخذ المتلقي من يده بلطف للوصول إلى الإيحاء الذي يريده الشاعر..

تمتلئ القصيدة بلغة طازجة آسرة /أي ضياء ضاحٍ يتقطّر من نهدِ سماء عذراء؟/ حلّي شلال غدائرك السوداء على صدر العاشق كي ينتب نرجسَهُ المستاء/ تلحُّ على الشاعر مفردة (السكر) بتجلياتها فيبثها في ثنايا القصيدة في البدء والوسط والخاتمة. /الصبح السكران/ عيون الماء سكارى/ ويسكر بالموسيقى عند ضفاف الماء/ فترتعشان بسكر أبيض منه مروى سكراتك/ /رضيعاً.. سكران/ العسل السكرانْ/

وهذا ما يؤشر إلى حضور الفعل وتبعاته في ذات الشاعر.. بدت القصيدة إيقاعيةٍ راقصة تفيض بالموسيقى، وهذا دلالة على كثافة الحالة النفسية التي كتب فيها الشاعر القصيدة، وهذا ما منحها هذا الفيض من النغم، بحيث يشعر المتلقي أنه يقفز مع كل سطر شعري وهذا لصالح القصيدة وفنيتها...

تعثّر النص لغوياً في موضعين، لا أستطيع إعادتهما إلى الطباعة.. ص ١١٩ /منذ زمانٍ وأنا أستقبل أغراباً وأودّعُ أغرابٌ/.. والصحيح أغراباً.. حتى في حالة الوقف يجب أن نضع ألف التنوين/ وفي ص ١٢٠ /فترشح عطراً باكٍ وأريجَ بخورْ../ والصحيح عطراً باكياً./ فالمنقوص تثبت ياؤه في حالة النصب.

إلا أن هذا لا يضير القصيدة ويمكن تلافيه، لأن القصيدة من الطراز الجيد فنياً، وتشكيلاً، ولغة شعرية، تأسر وتذكّر ببعض ما قاله الشاعر الكبير **مظفر النواب** في وترياته.

ــ قصائد "مرحباً.. مرحباً أيها المركب الحجري.." لـ "فاروق الحميد"

مجموعة من المقطعات التي تتحدث عن الذات وعن الوطن، وتفيض بأحاسيس طيبة، إلا أنها لا تشكل نوعاً من الاتساق يسمح بجمعها.. ولا تشكّل اختراقاً فنياً من أي نوع.. توسلت نمط القصيدة القصيرة.. ونمط قصيدة النثر. وجاءت لغتها عادية.. وضُحَ فيها تأثير الترجمة.. على الأخص "ألم" و"مساحات" بحيث يدرك المتلقي ــ وإن لم يعرف خلفية الكاتب من حيث كونه مترجماً ــ أثر الترجمة بشكل واضح/ اقرأي في دفاترك الصفر تاريخنا ــ الضاد أو لغة الباحثين الذهب ــ الثور ــ أعمدة ــ المدن ــ المومياء../

السؤال ماذا أضافت /أو لغة الباحثين/ إلى النص وبماذا أوحت؟. يشعر المتلقي بأن هذه المقطّعات تعوزها الرؤيا والتأجج الداخلي، فقد بدت وكأنها رصفت رصفاً عقلياً ــ وبعناية بالغة، مما جعل تأجج شعريتها يخفتُ كثيراً.

ــ قصيدة "والشاعر الجوال عدّى من هنا.." لـ "فؤاد نعيسة" ص ١٢٤

هي قصيدة في الحنين إلى براءة الطبيعة وعفوية البرية، وجمال الأرض. توسلتْ لغة عادية، إلا لمحات منها /تغتسل الضوضاء بالصمت/ يلمُّ الطير أشتات السؤالات ويأوي/

الموسيقى غنية.. إلا أنها تتراوح بين البحر المديد.. وبحر الرمل. وهذا الخلط مشروع في الشعر الحديث، إلا أن الموسيقى الكائنة في القصيدة اقتضتْ هذا التنويه، فالمقطع الأول منها على سبيل المثال:

فعلاتن فاعلن/ فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن/ فاعلاتن فعلاتن فاعلن./ والبحر المديد على (فاعلاتن فاعلن فاعلات/ تعيدنا القصيدة إلى قصائد التفعيلة في حداثتها مع **السياب ونازك الملائكة**.

ــ قصيدة "في أوّل السوق القديمة" لـ "محمود نقشو" ص ١٢٦

قصيدة تحمل تأجج العاطفة، وتنوس بين ذكريات الطفولة والبراءة وعصف الحب في زمن بريء.. عبر غنائية شفافة.

قصيدة تقوم على سرد يستعيد مراحل من الحياة، عبر ومضات سريعة يختلط فيها الخاص الشخصي،

بالعام، فتبدو القصيدة وكأنها تمزج ما هو ذاتي، بغيره عبر مشاهد تأخذ المتلقي معها بلغة جميلة سلسلة، فنية/ وما يضير المرأ لو ضاقت منازله قليلاً فالمنازل طبعها طبع الأحبة، حينما للريح ينعقد الكلام/ ـ طبعاً الصحيح المرء.

تتوسل القصيدة التفعيلة، ولكن الشاعر يخلط بين/مستفعلن ومتفاعلن ـ فاعلاتن/ ولا يضير ذلك القصيدة. فقد استطاع الشاعر أن يجسّد من هذه التفعيلات تناغماً موسيقياً آسراً.

قد تتلامح في هذه القصيدة بعضاً من ملامح شعر **عبد القادر الحصني** بشكل خفي.

أخيراً: إن إلقاء الضوء بهذه العجالة، على مجموعة القصائد ـ المنشورة في هذا العدد٤٧٨، قد لا ينصف الدارس.. ولا القصائد. التي قد لا تفيها حقها هذه المساحة السريعة، فبعض القصائد ترتقي إلى مستوى فنيّ رفيع يتطلبُ وقوفاً أطول.. ومساحات أوسع..

q q

من عدد إلى عدد..

ورشة عمل حول اللغة العربية والنزعات الانفصالية في الوطن العربي

صبحي سعيد *

أقامت القيادة القومية لحزب البعث العربي الاشتراكي ـ هيئة الأبحاث القومية، صباح يوم الأحد ٢٠١١/٢/٦ ورشة عمل بعنوان: «اللغة العربية والنزعات الانفصالية في الوطن العربي بمشاركة نخبة من الأساتذة والخبراء في اللغة العربية، الذين قدموا مداخلات مهمة أغنت الحوار.

أدار الورشة د. علي عقلة عرسان، رئيس مجموعة أبحاث الفكر القومي في هيئة الفكر القومي في هيئة الأبحاث القومية، الذي أكد تعرض اللغة العربية في هذه العقود، إلى حملة غير مسبوقة، يسهم فيها بعض أبناء الوطن العربي بصورة ملحوظة، سواء أكانت مدروسة ومؤسس لها أم عفوية، أم في إطار الانسياق الذي لا يدرس كما ينبغي ولا يتم التعرف على من وراءه، وما هي أهدافه البعيدة.

حددت الندوة مهمة هذه الورشة الهادفة إلى التقاط توجهات الخبراء في سبيل إعداد دراسة علمية عن اللغة العربية والنزعات الانفصالية، مع الإشارة إلى خواص اللغة العربية خلال التاريخ، ودور الإسلام في نشر اللغة العربية وتثبيتها. وأكدت الندوة، إن اللغة العربية هي أحد أهم الحوامل الإيديولوجية للمشروع القومي، حيث حققت رسالة داخلية تمثلت في تأكيد التلاحم الثقافي والواقعي بين أبناء الأمة العربية، كما قامت بدور موازٍ لذلك في امتدادها في

كما أشار إلى الدعوات المغرضة للكتابة بالحرف اللاتيني والتخلي عن العربية الفصحى، إضافة إلى الهجمات المتنوعة على اللغة العربية وأهلها والنزعات التي تريد أن تعلي لغات على العربية ، وتقدّم لهجات قطرية تتعارض مع لهجات قطرية أخرى. وفي ورقة العمل الرئيسة،

---

* أديب وإعلامي من سورية.

العالم الإسلامي، كحامل موضوعي للرسالة الإسلامية. وأشار المنتدون إلى أن اللغة العربية تواجه اليوم ظروفاً بالغة التعقيد، مثل النزعات الانفصالية التي تهدف إلى توهين التأثير المحوري الذي تقوم به اللغة العربية. ورصدت الندوة التحديات التي تواجه اللغة العربية والمتمثلة في أدلجة النزعات الانفصالية ثقافياً، وتكريس اللهجات العربية التاريخية لغات مستقلة، والترويج للعامية المحلية والإغراق في نشر اللهجات المحلية، والتآمر على الحرف العربي الذي تعتمده لغات بعض دول العالم الإسلامي. وتحدث المنتدون عن أهم حواضر اللغة العربية عبر التاريخ . وأكدت الندوة أن الشعوب المسماة بالسامية هي جميعاً طبقات من العرب، ومصدرها الجزيرة العربية، هاجرت منذ الألف الرابع قبل الميلاد. كما تناولت الندوة، اللغة العربية والمهد القومي وامتدادها الحضاري، مع الإشارة إلى أن العربية كانت لغة العالم وديوان الإبداع لتسعة قرون، وهي: لغة الديانات السماوية،وهذا ما تؤكده الإحصاءات حول حجم اللغة والألفاظ العربية في اللغات الإسلامية، وأهم مكتبات العالم الإسلامي، وأشهر مئة عالم تراث في الحضارة الإسلامية. وحول النزعات الانفصالية في الوطن العربي. أشار د. حبش إلى أن هناك نزعات انفصالية أثنية ومذهبية وسياسية, مستعرضاً الصراع حول الحرف العربي في الأمازيغية وفي الأوردو والسندي والبنجابية, واللغات العالمية التي مازالت تكتب بالحرف العربي. وفي معرض حديثه عن دور اللغة العربية في مواجهة النزعات الانفصالية، أشار إلى التحديات الحضارية والإقليمية والتكنولوجية، وأكد على أهمية فقه التعريب ومسؤولية مجامع اللغة, والحوار مع تراث المنطقة العربية، وضرورة تعزيز دراسات المشترك اللغوي مع اللغات الإسلامية ورصد المشترك اللغوي العالمي والتجاوب معه والتفاعل داخل اللغة العربية, و تعميق التواصل الثقافي واللغوي في مواطن النزعات الانفصالية، إضافة إلى احترام المطالب الثقافية ومقاومة النزعات الانفصالية، ومتابعة نوافذ الترجمة الإلكترونية, والدخول في السباق التكنولوجي، وتعزيز جماليات الحرف العربي. بعد ذلك قدّم عدد من الحضور المشاركين

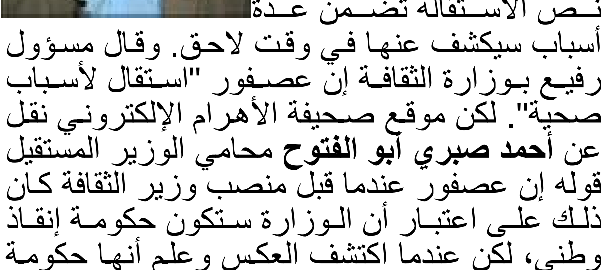


مداخلات مهمة أسهمت في إغناء الورقة المقدمة في ورشة العمل، ركزت على التحديات التي تواجهها اللغة العربية في ظل العولمة، والموقف من العاميات واللهجات القديمة، وإصلاح المعاجم اللغوية، وقضية ازدواجية اللغة العربية، ودور مجامع اللغة العربية، وتكاملية العمل مع اللجنة الوطنية لتمكين اللغة العربية. وقدمت الورشة عدة توصيات أهمها: ضرورة تعزيز الانتماء إلى لغتنا العربية، ووضع تشريعات لحماية هذه اللغة، ووضع سياسة لغوية وتخطيط لغوي في ضوء تلك السياسة، وآليات للتصدي للنزعات الانفصالية في الوطن العربي، مع الأخذ بعين الاهتمام التنوع الحضاري كحالة صحية, وضرورة التواصل الحضاري، وأن يكون هناك حراك لغوي عربي يجاري الحراك اللغوي العالمي، لطالما أن اللغة العربية تشكّل صمام الأمان للأمن القومي العربي، كما دعت الورشة إلى محاربة العامية، والحفاظ على موقع اللغة العربية في المحافل الدولية، من أجل النهوض باللغة العربية للتوجه نحو مجتمع العلم والمعرفة.

***

استقالة وزير الثقافة المصري الجديد

استقال وزير الثقافة المصري **جابر عصفور** الأربعاء ٢٠١١/٢/٨ بعد عشرة أيام من توليه المسؤولية في الوزارة، التي تشكلت عقب الاحتجاجات المطالبة بإسقاط نظام الرئيس حسني مبارك، مبرراً استقالته "بأسباب صحية". يأتي ذلك بعدما أثار تسلمه مقاليد الوزارة موجة استنكار وغضب بين المثقفين العرب.



ونقلت وكالة الأنباء الفرنسية عن **جابر عصفور** قوله إن الاستقالة جاءت "لأسباب صحية" دون أن يفصح عن التفاصيل، وأكد مصدر مقرب من الوزير المستقيل أن عصفور قد بعث من منزله استقالته إلى رئيس الوزراء المصري **أحمد شفيق**، وأن نص الاستقالة تضمن عدة أسباب سيكشف عنها في وقت لاحق. وقال مسؤول رفيع بوزارة الثقافة إن عصفور "استقال لأسباب صحية". لكن موقع صحيفة الأهرام الإلكتروني نقل عن **أحمد صبري أبو الفتوح** محامي الوزير المستقيل قوله إن عصفور عندما قبل منصب وزير الثقافة كان ذلك على اعتبار أن الوزارة ستكون حكومة إنقاذ وطني، لكن عندما اكتشف العكس وعلم أنها حكومة

في ظل حكم النظام الحالي للرئيس مبارك اضطر لتقديم استقالته. وكان عدد من المثقفين المصريين قرروا تنظيم وقفة احتجاجية أمام المجلس الأعلى للثقافة استنكاراً لموقف عصفور الذي وصفوا قبوله للوزارة بأنه سقوط مثقف مصري. وكان مثقفون مصريون وعرب قد أدانوا قبول عصفور تولي وزارة الثقافة في نظام قالوا إنه غير شرعي "ويترنح تحت ضربات المصريين الثائرين" الذين قتل منهم أكثر من ٣٠٠ إضافة إلى جرح الآلاف منذ تفجر الاحتجاجات قبل يوم ٢٥يناير/كانون الثاني. ففي يوم إعلان التشكيل الوزاري الجديد ٣١ يناير/كانون الثاني الماضي، أصدر مثقفون مصريون في الخارج بياناً أدانوا فيه "الموقف المخزي لعصفور لقبوله تولي حقيبة وزارة الثقافة في نظام لفظه الشعب بكل أطيافه، فيما يرفض هذا النظام التخلي عن السلطة ويستخدم كل وسائل الترويع القذرة للتشبث بها". وقد عبّر عدد من المثقفين العرب لحظة تولي **عصفور** حقيبة الثقافة، وأجمع غالبيتهم العظمى على موقف الإدانة. ففي اتصال مع الروائية المصرية **ميرال الطحاوي** أستاذة الأدب بالولايات المتحدة، تحدثت بنبرة حادة غاضبة عن الوضع بشكل عام وعن خطوة **عصفور** بشكل خاص، وقالت إن ثورة شباب مصر أسقطت كل الأقنعة في الفن والسياسة والثقافة. وفي دعوة صريحة لها ناشدت صاحبة "**بروكلين هايتس**" كل المثقفين المصريين والعرب "أن يعلنوا معي (أننا) تبرأنا من حقائب الدم والفساد.. حقائب الوزارة التي تزيّف إرادة الشعب". من جهته أبدى وزير الثقافة السوري السابق **رياض نعسان آغا** استغرابه الشديد لما قام به **عصفور** من خلال "مساندة نظام آيل للسقوط طرده الشعب". وأردف **آغا** "أعجب كيف يصافح **مبارك** ودماء شباب مصر ما تزال تنزف.. أرجو من جابر أن يستقيل قبل أن يقيله الشعب رغما عنه، فالوزارة كلها باتت غير شرعية بعد الاستفتاء الضخم الذي يهدر في الشارع المصري: الشعب يريد تغيير النظام.. والمثقف لا ينحاز إلا إلى شعبه".أما خيبة أمل الروائية المصرية **رضوى عاشور** فما كانت لتختفي وسط اقتناعها بأن هناك "ما هو أهم من **جابر عصفور** وأحلامه الصغيرة، وهم الملايين من المصريين الذين يتظاهرون ويرفعون أصواتهم لإسقاط النظام الذي أفقرهم وأهانهم وآلمهم بقمعه وفساده وسياساته الداخلية والخارجية". وتساءلت صاحبة "ثلاثية غرناطة" بحسرة "كيف يقبل مثقف جاد -مهما كانت توجهاته السياسية- أن يدعم هذا المجرم **(حسني مبارك)**؟ كيف يقبل أن يقف ضد شعبه وثورة هذا الشعب؟ هذه سقطة لا تغتفر.. كنت أتمنى ألا يقع فيها **جابر عصفور**".أما الروائي والناشر الأردني **إلياس فركوح** فقال في مقالة له إن عصفور بقبوله الوزارة "يسبب لنا الشعور بفجيعتنا به. إنه في قبوله الانضمام وزيراً في حكومة اللحظات الأخيرة لنظامٍ يتهاوى بإرادة الشعب المصري، يكون قد راهنَ على أنفاس الوحش الأخيرة، وباعَ روحه للشيطان، وبلا طائل.

***

أدباء سورية يشيدون بالثورة المصرية

عبّر عدد من الأدباء والمثقفين السوريين عن اهتمامهم بالثورة المصرية التي حققت خلال أسبوعين ما لم تحققه قوى المعارضة المصرية خلال ثلاثين عاماً. وأملوا أن تنجح الثورة في نزع مصر مما أسموه الحضن الأميركي/الصهيوني إلى الحضن العربي، محذرين مما أسموه محاولات النظام الالتفاف على مطالب المحتجين عبر المماطلة بالرحيل وإطالة أمد الحوار. وقال رئيس اتحاد الكتاب العرب في سورية الدكتور **حسين جمعة** للجزيرة نت : ((إن المصريين يقدمون دروساً للأمة في مواجهة الفساد والطغاة، كما قدموا من قبل دروسا في مقاومة التطبيع، رغم مرور ثلاثة عقود من الضغوط لتمرير السلام مع إسرائيل)). وأعرب عن أمله في أن يتمكن الشباب المصري بإعادة بلدهم إلى موقعه كرائد للعروبة في مواجهة كل ما يحاك لمصر والأمة العربية والإسلامية. أما الكاتب **علي عقلة عرسان** فرأى أن ما حققه المتظاهرون على مدى الأسبوعين الماضيين يشكل إنجازات كبرى، خصوصاً لجهة وقف التوريث والبحث في تعديل الدستور ومحاسبة بعض الفاسدين الكبار. وقال الدكتور **عرسان** للجزيرة نت إن آثار تلك الحركة الاحتجاجية المباركة تنعكس على العرب جميعاً، محذراً من محاولات النظام المراوغة من أجل فرط عقد الشباب والرهان على الوقت لتبريد همة المتظاهرين. وركز عدد من المثقفين السوريين على الخصائص المشرقة للثورة المصرية. وقالت الكاتبة **إيمان السعيد** إن مظاهرات ميدان التحرير أنعشت المشهد الحضاري العربي بعد غيبوبة طويلة بسبب القمع والتلويح بالعصا. وأوضحت -في حديث للجزيرة نت- أن الشباب أعاد دورة الحياة للشارع مع كل كبسة على "الكيبورد" ورسالة تبادلوها فيما بينهم. وأضافت أن الثورة أعادت التوازن والتقدير للذات المصرية والعربية عموماً، مضيفة أن الحراك على الأرض سبق التنظير والخطابات المحنطة لتحاكي خطاباً حضارياً عصرياً فهمه العالم بأسره.وبدوره لفت السيناريست **نجيب نصير** إلى أن الشباب المصري أربك النظام الذي عبّر عن ثقافته بـ"البلطجية" والقناصة. وقال إن أحداً بمن فيهم الحكومة لم يستطع التشكيك في الدافع الوطني للثورة وعدم ارتباطها بأي شكل من الأشكال

بأي أجندة دخيلة عليها. ورأى أن وجه الثورة ليس متعباً ولا يوحي بوجود الخوف، وهذا عامل بالغ الأهمية في الطريق نحو الاستمرار في اتجاه التغيير الشامل. يذكر أن تغطية وسائل الإعلام السورية للحدث المصري قد تطورت تدريجياً تبعاً لتطور الحدث الميداني. وفيما تركزت التغطية في بادئ الأمر على نقل الحدث، نشرت الصحف خصوصاً تعليقات ومقالات رأي تنتقد التدخل الأميركي وتشير إلى القلق الإسرائيلي من تطورات المظاهرات المصرية. وكان المثقفون السوريون عبروا في بيان لهم قبل أسبوع عن تأييدهم المطلق للثورة في مصر وتونس. من "أجل الحرية والعدالة الاجتماعية"، ووصفوا الثورة المصرية بأنها ثورة الشعب ضد الاستبداد والدكتاتورية. وأدانوا "موقف بعض المثقفين الذين ارتموا في حضن الطغاة وأسيادهم.

***

والشعر يدخل المعركة

امتزجت الكلمات بالدموع وبالهتافات وبالنشيد الوطني، عندما حضر الشاعر المصري **هشام الجخ** في الحلقة الأخيرة للمرحلة الثانية من مسابقة أمير الشعراء بأبو ظبي، بينما كان الحضور الأكثر تأثيراً هو الثورة الشعبية التي دخلت أسبوعها الثالث في مصر. وغاب الجخ عن الحلقة السابقة بسبب ما تعيشه مصر من أحداث، فجاء في الحلقة الأخيرة، وبدأ حديثه بإعطاء دقيقة من الدقيقتين المخصصتين لكل شاعر، للوقوف حداداً على أرواح "شهداء الحرية في مصر".

واستحضر مشهداً لميدان التحرير، فقال:

خبئ قصائدك القديمة كلها

مزق دفاترك القديمة كلها

خبئ قصائدك القديمة كلها

واكتب لمصر اليوم شعراً مثلها

لا صمت بعد اليوم يفرض خوفه

فاكتب سلاماً نيل مصر وأهلها

عيناك أجمل طفلتين تقرران

بأن هذا الخوف ماض وانتهى

كانت تداعبنا الشوارع بالبرودة

والصقيع ولم نفسر وقتها

كنا ندفئ بعضنا في بعضنا

ونراك تبتسمين ننسى بردها

وإذا غضبت كشفت عن وجهها

وحياؤنا يأبى يدنس وجهها

لا تتركيهم يخبروك بأنني

متمرد خان الأمانة أو سها

لا تتركيهم يخبروك بأنني

أصبحت شيئاً تافهاً وموجها

فأنا ابن بطنك وابن بطنك من

أ, اد

ومن أقال ومن أقر ومن لها

صمتت فلول الخائفين بجبنهم

وجموع من عشقوك قالت قولها

هكذا نطق **هشام** معبراً عن مشهد حضره بنفسه، ووثقه شعراء عدة منذ بدأت الثورة الشعبية، فبدا الشعر توثيقاً وشحذاً للهمم و سلاحاً آخر في وجه الظلم. قاطع كلماتِ الشاعر تصفيق الجمهور تارة، وامتزجت بها دموع الحاضرين تارة أخرى، وقالوا أيضاً كلمتهم عندما منحوه أعلى نسبة من تصويت الجمهور. وبحسب أعضاء لجنة التحكيم، فقد كان مطلع قصيدة الجخ هو أفضل ما جاء فيها، فقال الناقد وعضو لجنة التحكيم **صلاح فضل** إن الصدق الثوري هو الذي أملى تلك الكلمات، رغم أن "قصائد ودفاتر الشاعر القديمة لم تكن تخلو أبداً من الثورية". ووصف **فضل** الشاعر الشاب بأنه ظهر ممثلاً جيداً للشعب الثائر، مؤكداً في الوقت ذاته أن المشهد الرائع

في ميدان التحرير يحتاج قصائد أخرى تحاكي قوته وبلاغته وتأثيره، مضيفاً أنه "رغم القطعة الشعرية المليئة بالإشارات فإن أجمل ما فيها مطلعها". ومن جهته وصف عضو لجنة التحكيم **علي بن تميم** المطلع بالجميل والرائع والمدهش، مضيفاً أن الشاعر بحاجة إلى صبر كثير، لأن الحدث هائل جداً، ولا تمكن كتابته مرحلياً، وهو أكبر من ذات الشاعر، وبالتالي لا تمكن السيطرة على ذلك المشهد الكبير. أما العضو الثالث في لجنة التحكيم **عبد الملك مرتاض** فقال إن بيت القصيد -كما يقال في النقد العربي القديم- هو البيت الأول، وهو يمثل جمال القصيدة. ووصف مرتاض الأبيات الأخرى بأن فيها شيئاً من الترهل الشعري، ناصحاً الشاعر المصري بأن يعنى باللغة، وأن يقرأ شعراء من أمثال **صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي**، أي الشعراء العرب المعاصرين، قائلاً إن هذا ((سيمدك بشحنات، لأنك تحمل في طياتك ثورة شعرية توشك أن تنفجر)) واختتمت الحلقة الشعرية بمنح الجخ أغلبية أصوات جمهور المسرح بنسبة ٧٩%، كما أعطته نتائج تصويت الإنترنت للمتسابقين المرتبة الأولى بنسبة ٧٧%، بينما جاء متأخراً بالنسبة لتقدير لجنة التحكيم التي منحته نسبة ٣٣%، ليتأهل بذلك الشاعر الأردني **محمد العزام** بنسبة ٣٩%. يذكر أن مسابقة "أمير الشعراء" للشعر الفصيح هي المسابقة الأولى من نوعها على مستوى الوطن العربي، وتقام برعاية هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، وهي تعنى بشعراء القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة. ويحصل الفائز بالمركز الأول على لقب "أمير الشعراء" وجائزة مالية قدرها مليون درهم إماراتي، ويحصل الفائزون بالمراكز الأربعة التالية على جوائز مادية قيمة، إضافة إلى تكفل إدارة المهرجان بإصدار دواوين شعرية مقروءة ومسموعة للفائزين.

وقال الفنان "**دريد لحام**" في جريدة "الوطن" الصادرة ١٠ شباط/فبراير في "قصيدة" شعرية تحت عنوان "إلى شباب مصر الحبيبة" :((ما تحمليش هم يا بهية\ ما تخافيش من النار\ .. من الطوب\ .. من البلطجية\... عالجمال هجموا وعالحمير\ وحمير تركب حمير..\ ويلاً على التحرير.")) ...

***

والصحافة ترفع راياتها

قالت مصادر صحفية بالقاهرة إن مئات الصحفيين تجمعوا يوم الثلاثاء ٢٠١١/٢/٥ أمام المدخل الرئيسي لنقابتهم، ورددوا هتافات تطالب برحيل النقيب **مكرم محمد أحمد** وعدد من أعضاء مجلس النقابة. وقالت مصادر للجزيرة إن الصحفيين طردوا النقيب لما حاول الانضمام إليهم والالتحاق بتجمعهم أمام مقر النقابة بوسط القاهرة، ووصفوه بأنه"الناطق باسم النظام". كما نقلت مصادر إعلامية على شبكة الإنترنت أن عدداً من الصحفيين نظموا مسيرة حاشدة للتضامن مع ذوي زميلهم الصحفي **أحمد محمود** الذي قتل برصاص القناصة. وقد حمل الصحفيون لافتات تؤكد تأييدهم للثورة الشعبية التي اندلعت في الخامس والعشرين من يناير/ كانون الثاني الماضي للمطالبة برحيل الرئيس الحالي. وتأتي هذه التحركات في وقت نشرت فيه صحيفة ديلي تلغراف تقريراً قالت فيه:



إن قبضة **مبارك** على الإعلام الرسمي، الذي يعتبر العجلة الحيوية لرئاسته التي دامت ثلاثين عاماً، بدأت تضعف بعد أن أعلنت أكثر الصحف الحكومية توزيعاً دعمها للانتفاضة ضده. واعتبر تقرير ديلي تلغراف أن مبارك مني بخسارة كبيرة بعد تخلي الأهرام ــ ثاني أقدم صحيفة مصرية وواحدة من أشهر النشرات الصحفية بالشرق الأوسط- وتحولها عن موقفها الدائم من تأييد النظام القائم. ففي افتتاحية بالصفحة الأولى أشاد رئيس تحرير الأهرام **أسامة سرايا** بنبالة ما وصفها بالثورة، وطالب الحكومة بالشروع في إجراء تغييرات دستورية وتشريعية. يُذكر أن **سرايا** بنى مكانته المرموقة بوصفه مدافعاً معتمداً عن مبارك. يُذكر أن النظام المصري بذل محاولات مستميتة للتعتيم على سير الانتفاضة



الشعبية من خلال اعتقال عدد من الصحفيين العاملين بمحطات تلفزية وصحف أجنبية، إضافة إلى قطع خدمات الإنترنت والهاتف الجوال وغلق مكتب قناة الجزيرة وسحب اعتماد مراسليها وقطع بثها على قمر نايل سات.

***

وللأدباء دورهم أيضاً



وأكد الإعلام على لسان **علي عطا** في جريدة الحياة،أنه كان يصعب العثور بين الأدباء والشعراء المصريين المعروفين على من لا يتعاطف علناً مع الثورة التي انطلقت يوم ٢٥ كانون الثاني (يناير) الماضي ويؤيد مطالبها كافة، أو على الأقل بعضها، لكنهم مع ذلك منقسمون ما بين «تأييد مطلق»، و «تأييد مشروط»، ومن ثم اختار بعضهم «الإقامة» في ميدان التحرير مع الثائرين، فيما منعت «ظروف شخصية أو موضوعية» البعض الآخر مِن فِعْل ذلك. الشاعر **عبد الرحمن الأبنودي** غادر القاهرة عقب اندلاع الأحداث مباشرة، متوجهاً إلى بيته الريفي قرب مدينة الإسماعيلية، وكتب قصيدة تحت عنوان «الميدان»، حيّا فيها «الثوار»، ثم نُقلت عنه تصريحات صحافية أكد خلالها أنه كان يتمنى لو أن ظروفه الصحية تسمح له بالانضمام إلى «شباب ميدان التحرير». **والأبنودي** هو الوحيد بين الشعراء المصريين الحاصل على جائزة مبارك، التي تُعَدّ الأرفعَ بين جوائز الدولة في مصر، ووَضعت قصيدتُه الأخيرة الشعرَ في صدارة المشهد الأدبي المتفاعل مع يوميات الثورة، إذ استلهم منها الكثيرُ من الشعراء قصائدَ جديدةً، واستحضر آخرون قصائد تناسب اللحظة الفارقة، ومنها قصيدة «الكعكة الحجرية» **لأمل دنقل**، والتي تمجد انتفاضة أخرى شهدها ميدان التحرير في سبعينيات القرن الماضي.. و يرى القاص والروائي **إبراهيم أصلان**، أن الأحداث التي تشهدها مصر الآن «لا تقدِر أي وسيلة تعبير على استيعابها»، مؤكداً أن أي عمل سُيكتب الآن لن يكون على مستوى الحدث، خصوصاً وأن البلد يمر الآن بمرحلة فاصلة في تاريخه». ويتفق الروائي **خيري شلبي** مع أصلان، مؤكداً أن «كل ما يقال الآن هو دون مستوى الحدث». وأضاف شلبي، الذي يشغل منصب مقرر لجنة القصة في المجلس الأعلى المصري للثقافة: «أنا كأديب أشعر بالخوف والهلع، لأن المستقبل في تقديري غامض ومظلم، ولم تعد الحياة آمنة بعد تلك العاصفة التي هبت بشكل سريع كإعصار كاسح». تصدّر الروائي **علاء** الأسواني الأدباء المؤيدين لثورة ٢٥ كانون الثاني/ يناير من دون أي تحفظ إزاء مطالبها، بل واعتبر نفسه من المشاركين في تلك الثورة.

ظهور خيول وجمال

في ذلك اليوم، كانت الكاتبة **نوال السعداوي** وسط المتظاهرين المطالبين بإسقاط النظام، وتقول: «كاد أحد الأحصنة يدوسني، قبل أن يحملني الشباب بعيداً من قافلة الهجانة الهمجية». ومن بين مشاهداتها تتوقف **السعداوي** عند «أمهات بأطفالهن الرضع افترشن الأرض في البرد تحت المطر. .«وتتوجه الكاتبة **هويدا صالح** إلى «ميدان التحرير» يومياً مع زوجها الروائي **سعيد نوح** وابنتهما الطالبة سعاد (١٧ سنة)». يقول الروائي **مكاوي سعيد**: «الجيل الذي أنتمي إليه وُلد من جديد بفضل هذه الثورة التي تفوق في أهميتها ثورة ١٩١٩. لن يجرؤ أحد على قمع الشعب بعد ذلك». ويقول القاص **جمال مقار**: «الحلم الذي انتظرت عمراً ولم يأت جاء، ذلك الحلم المراوغ الذي انتظرته أربعة عقود، كنت خلالها كلما لمسته فر بعيداً، في مطلع ١٩٧٢، ثم في كانون الثاني/يناير ١٩٧٥، ثم في ١٨، ١٩ كانون الثاني/يناير ١٩٧٧، حين كان من الممكن أن نمسك بالثورة، ثم جاءت دبابات **السادات** ودهست بجنازيرها حلم مصر بالحرية، بعدها ركنّا إلى الدعة واليأس، فجاء من ركبونا كما تركب المطي، عصابة من أحقر ما عرف البشر حقارة، لصوص وسماسرة وقوادون، ويملكون كل ما يمكّنهم من أن يستعبدوا من خلاله الناس، يعتقدون أنهم يمنّون علينا بالحياة، يدَّعون الشرف وهم الزَّيْف نفسه، ذلك الشرف المزعوم سقط تحت الضربات الثقال التي انهالت عليهم، وذلك الزيف الذي فضحته دماء الشهداء. الروائي **يوسف القعيد** لم يتجه صوب «ميدان التحرير» إلا مرة واحدة، خلال تشييع جنازة رمزية انطلقت من مقر نقابة الصحافيين احتجاجاً على قتل الصحافي والناشر **أحمد محمود** على يد قناص تابع لأجهزة الأمن. وبعد دخول التظاهرات المطالبة بإسقاط النظام أسبوعها الثالث، يرى **القعيد** أن هناك حاجة ملحة لعقد اجتماعي، أو منظومة «تمسك الخيط

الأبيض قبل أن يتوه في الخيط الأسود». ويعتقد صاحب رواية «الحرب في بر مصر»، أن «هناك غرباناً اندست وسط المعتصمين في ميدان التحرير تريد سرقة نصرهم». لكن ما حدث، يقول القعيد، «أسقط حال هيبة فرعون، وطوى صفحة المجتمع الأبوي على يد شباب طلعوا من وراء ظهورنا وأحالونا جميعاً إلى التقاعد».

***

رحيل أندريه شديد ـ شاعرة الضفتين

انتقلت الكاتبة **أندريه شديد** إلى مثواها الأخير، مساء الأحد في ٦ شباط/فبراير، بعد معاناتها مع مرض الزهايمر، عن عمر ٨٢ عاماً، وفق ما أعلنه ناشرها **«فلاماريون»** صباح الاثنين في السابع من الشهر. ولدت في ٢٠آذار /مارس١٩٢٩ في القاهرة، من عائلة لأصل لبناني، وهي لم تأتِ إلى لبنان إلا وهي في الثانية والعشرين من عمرها، قبل أن تغادره للسكن في باريس العام ١٩٤٦. قدمت العديد من الأعمال الأدبية والشعرية.، ففي ١٩٩٢ نشرت مجموعة قصصية بعنوان «في الموت والحياة»، ومسرحية «كش ملكة»، ونشرت في ١٩٩٥ ديوانين هما «وراء الكلمات»، و «أراضي النفس». أما أحدث رواياتها فهي «فصول الممر» عام ١٩٩٦، و «لوسي المرأة الأفقية» عام ٢٠٠٠. وقد حصلت **أندريه شديد** على مجموعة كبيرة من الجوائز الأدبية نذكر منها: جائزة لوي لابيه عام ١٩٦٦، وجائزة النثر الذهبي للشعر عام ١٩٧٢، والجائزة الكبرى للأدب الفرنسي التي تمنحها الأكاديمية، لم تتوقف **أندريه شديد** عن الإبداع على رغم تقدمها في السن. وقد عبرت عما هو جوهري في وجودنا الموقت بصوتٍ منزّه عن أي تكلّف. رحلت بعدما خطّت مساراً طويلاً وساطعاً بقلمها المُلهَم وكلماتها الصائبة، بعيداً من المجموعات والحركات، في قلب الحياة نفسها. يؤكد المتتبعون لمسيرتها الأدبية أن **شديد** عرفت كيف تعيش الحياة وتشهد معجزاتها وتحتفل بها، كما عرفت كيف تُمسك بجانبها المُعتم وتطرح تلك الأسئلة المحرجة التي تبقى بلا أجوبة وتقض مضاجعنا. ويكفي التأمل في كتبها الشعرية كي يتبين لنا كم رغبت في معانقة كل شيء، الأرض والبشر، الجامد والحي، المكشوف والمستور، وكم نجحت في ذلك. فمنذ ديوانها الأول «نصوص من أجل قصيدة» (١٩٥٠) نلاحظ ذلك الاندفاع الداخلي الذي حافظت عليه طوال حياتها وتلك الإرادة في أن تكون رفيقة الأشجار والأطفال والجبال. **وفي تأمل كل شيء ووصفه، مسعى بسيط، لكن بقولها الأشياء ببساطة، تمكّنت من عيش هذه الأشياء ومن بث الحياة فيها أمام أنظارنا بفضل أسلوبٍ مقتضب، مجرّد من أي غنائية فائضة ومصقّى في شكلٍ ترتفع فيه كل طرفة مُستحضرة إلى مستوى الأسطورة أو الإشراق. أندريه شديد ليست فقط الساحرة التي عرفت كيف تفتن نفسها وتفتننا بأشياء قليلة وزهيدة، بل هي أيضاً الشاعرة التي عرفت، منذ البداية أيضاً، كيف تقول العري والحزن والموت ببصيرةٍ نادرة. ومن داخل تساؤلاتها المقلِقة والمؤلمة ينبثق دائماً، في دفق كلماتها، صفاءٌ وسكونٌ يخفّفان من وقع هذه التساؤلات ويسمحان، لها ولنا، بالتقدم إلى أقرب مسافة ممكنة من الجانب المُعتم وبالتآلف معه من دون أي كياسة أو محاباة. ولا شك في أن مواجهتها الباكرة مع الموت لعبت دوراً في تصفية نظرتها وفي شحذ قدرتها على تأمّل الواقع كما هو، بلا تفخيمٍ أو خداع. ويرى النقاد ، أننا نستشف بسرعة لدى قراءة شديد، مهارتها في مد كلماتها بما يتوجّب فقط من معنى لإحداث تلك الهزة داخلنا والقادرة على تحرير النسغ أو إثارة السؤال، كما نستشف مهارتها في حبك قصائدها بهذه الكلمات التي تتجذّر وتنبثق من جديد على شكل رقصاتٍ متنوعة، قصائد حبّ طبعاً، من ذلك الحبّ الشاسع مثل العالم والذي يتجلى كبداهاتٍ أولية، وقصائد قاتمة** تعيش صعوبات الحياة نفسها وتجهد في تحمّلها وترجمتها بين صحوٍ وغضب. لكن النشيد المضاد لدى شديد لا يُشكل نقيضاً للنشيد الذي يشعّ أملاً، بل هو لازمة معزّية ومشدِّدة للعزم نظراً إلى ارتكازها على أدلة مَعيشة. وفي دواوينها، نلاحظ إسقاط الشاعرة كلامها على شكل مقتطفات أو نُتف أو أسئلة أو تفاصيل ضرورية، كما لو أننا داخل عالمٍ مقطّع، كعالمنا الواقعي، ولكن تعبره دائماً رغبةٌ في الأخذ والعطاء بلا خوفٍ عبثي أو صغارة، كما نلاحظ عملها الثابت على تعرية الكائن البشري فتكشف دناءاتنا وعيوبنا مثلما تكشف الآخر الحاضر في كل واحدٍ منا ونرفض أن نراه، متسائلة في طريقها حول فائدة الشاعر الذي لا يصغي إلى إخوته البشر الذين يعملون ويكدّون ويلعبون ويموتون، ولا يجهد في العثور على الصِيَغ الأكثر فاعلية أو في ابتكار كلام جسده أو عصره .في شعره، قالت **شديد** كل شيء ولم تقل شيئاً. بعبارةٍ أخرى، لم تفرض الشاعرة أبداً طريقتها في رؤية الأشياء، بل نجدها تقترح، تضخّم أو تختصر في شكلٍ يصبح كل شيء فيه نفساً، نفساً وجودياً يغذي الفكر. فلا تصريحات نهائية في قصائدها ولا بيانات حاسمة، بل تقدُّم ثابت بواسطة الكلمات؛ كلمات مأخوذة بمعناها الحرفي أو

على قمة الدوار والتوهّج. وهذا ما يقودنا إلى لغة شديد الشخصية التي تتعذّر مقارنتها بلغة شاعرٍ آخر؛ لغة سمحت لها بلمس مآسي عصرنا وفي الوقت ذاته بالتحرر مما هو يومي بائس لتمنح قصيدتها حضوراً متجدداً. لغة غير مزخرفة، بل كثيفة وفاعلة، تقول الجوهري بسرعة فائقة وتُربك مَن يسعى خلف شعرٍ يسهل تصنيفه؛ لغة مكّنت الشاعرة من خلق فضاء حرية لنفسها ولنا، ما وراء العذابات التي يتعذر تفاديها والموت الذي يحوم بمكر: فضاء قصيدةٍ تسيل كمياهٍ جارية وتضع الإنسان أمام حقائقه وتعيد الشعر إلى حضن الشعر. تبقى ميزةٌ أخرى تمنح كتابات شديد أهميتها وقيمتها الراهنة، في عالمٍ متحوّل ومنقسم على ذاته، ونقصد ذلك الارتشاح الرقيق بين شرقٍ وغرب الذي نستشعره بين السطور ويعكس مواكبة الشاعرة بدقة الكتابة الشعرية المعاصرة وورشة القصيدة الغربية في أقل تفاصيلها الملموسة، كما يعكس هويتها العميقة التي حدّدتها على النحو الآتي: «**أنا متعددة/ أنا لا أحد/ أنا من هناك/ أنا من هنا**»، أو على النحو الآتي: «**الشرق والغرب يتكاملان، أنا لا أشعر بقطيعةٍ أو بتمزقٍ، بل بعالمٍ أكثر فأكثر التحاماً وبلا حدود. الحواجز بين البشر مزيفة والأرض مشتركة** .

***

الحركة الفنية في سورية تودع المخرج السينمائي عمر أميرالاي

على أوتار الحنين والدموع والأسى، كتب **قيس الزبيدي** في جريدة السفير، ينعي فقيد الفن السينمائي العربي: ((سمعت الخبر شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي. أن يرحل النبيل **عمر أميرالاي** عنّا فجأة بهذه العجالة غير المتوقعة إطلاقاً، فإنه يض وخوف من المصير المأساوي نفسه الذي ألمّ به.؟ هو نفسه يقول لكم هو «صعب فقدان الأصدقاء والأحبة، لما يرحلوا بيخاف الإنسان من مواجهة الفراغ. «كل من صاحب عمر وعمل معه في صنع أفلام وناضل معه في نشر الثقافة السينمائية وسعى لتهيئة كادر سينمائي عربي يحمل رسالة سينما بديلة في كل الأوطان العربية يسأل نفسه: «هل كنا نحن وإياه من مملكة واحدة؟» لكن عمر وإن كان معنا هنا أو هناك، إلا إنه في سرّه كان يبتغي كما المتنبي: ما ابتغي جلّ أن يُسمى.

ليس **عمر أميرالاي** التسجيلي الأبرز في سوريا، انه فارس السينما التسجيلية العربية الحديثة، انه واحد من أولئك السينمائيين المُبدعين، الذين ساهموا في صنع تلك السينما التسجيلية التحريضية في العالم، والتي كانت «الساقية الصغيرة، التي توصله إلى نهر الحياة الفسيح، ليصبح هاجسه: كشف بؤس الواقع، علّنا نساهم في تغييره. إنه كما يقول المتنبي: لو كُنت بحراً لم يكن لك ساحل/ أو كنت غيثاً ضاق عنك اللّوح. تجربتي معه في الحياة وفي العمل، تجربة غنية وفريدة، فمنذ البداية شاركته في «الحياة اليومية في قرية سورية» وهو الفيلم «الأسطورة»، الذي يُعد نقطة تحوّل في تاريخ السينما التسجيلية العربية الواقعية التحريضية، والذي رغم العوائق غزا بنجاح غير معهود المهرجانات الدولية. ومن ثم شاركته في أفلام أخرى منها «عن ثورة» و«فاتح المدرس» إضافة إلى عملي الطويل معه في النادي السينمائي في دمشق وفي مشاركتي معه، مثل غيري من السينمائيين أيضاً، في معارك «السينما البديلة» التي لا يعرف أحد حتى الآن، أن **عمر أميرالاي** هو الذي دوّن بيانها السري، الذي لم ينشر، كوثيقة، إلا بين صفوف قلّة من رفاق المعركة. ولا أنسى عملي معه، لأكثر من سنة ونصف، في تجربته الرائدة والفريدة في «المعهد العربي للفيلم» في عمان، التي أثمرت كتجربة نوعية مميزة في تأهيل كادر سينمائي تسجيلي عربي من نوع جديد. ولن أنسى دعمه البارز لي في تحقيق فيلم «محكومون بالأمل» عن صديق صباه **سعد الله ونوّس**، الذي حقق معه فيلم «الأسطورة».من هو هذا الأمير الذي أحبه زملاؤه، من دون أن يشجعهم هو على حبه. من هو هذا الأمير الذي كرهه بعض آخر، من غير زملائه، وروّج لكراهيته علناً؟ من هو هذا الأمير، الذي كان يُفاجئنا في الغالب بشجاعته في عمل ما لا يمكن أن يُعمل وفي نشر ما لا يمكن أن يُنشر! إنه الكبير كما كان المتنبي يصف أمثاله: إذا كانت النفوس كباراً/ تعبت في مرادها الأجسام. هل استطعنا حقاً أن نكون جديرين بحب هذا الفارس الذي ترجل قبل أوانه، تاركاً لنا حصاناً، لا يجرؤ احد غيره أن يمتطيه؟ آه يا عمر: لماذا خدعتنا هكذا ولم تمنحنا فرصة كافية لوداعك. آه يا عمر: لماذا لم يبق لنا بعدك، في هذا الوطن، سوى أن نتعلم منك، علنا نكون رواداً ملعونين! **يوسف عبد لكي**: لمن تتركنا أيها الموت ما أبشعك. تخطف أعزاءنا وضمائر بلدنا، وتمضي بكل صفاقة، كأن شيئاً لم يكن. الآن ونحن نرى كيف يخرج شعبا تونس ومصر العرب من عصر الظلمات ونفق المهانة! هذه اللحظة المجيدة ينتظرها جيلنا وكل الأجيال منذ أربعين عاماً. شابت رؤوسنا، وانحنت ظهورنا، وتخت عظامنا ونحن ننتظرها. استكثرتَ

على صانع الجمال هذا أن يفرح مرّة في حياته! في أقل من أربعين عاماً صنع عمر أكثر من عشرين فيلماً تسجيلياً طويلاً، وهو رقم كبير في السينما العربية. لأن السينمائي لا يستطيع أن يجلس في غرفة ويصنع فيلماً، مثلما يفعل الشاعر أو الرسام أو الروائي. يحتاج صانع الأفلام إلى تمويل، إلى جهة منتجة. وليس مصادفة أن نرى العشرات من سينمائيي بلادنا الموهوبين ينجزون فيلماً أو اثنين ثم يصمتون على الرغم منهم، لتعسر إيجاد التمويل اللازم لمشاريعهم. انجز أكثر من عشرين فيلماً، منها ما أصبح علامة فارقة في تاريخ السينما التسجيلية العربية، مثل: «الحياة اليومية في قرية سورية»، و»الدجاج»، و»هناك أشياء كثيرة كان يمكن للمرء أن يتحدث عنها»، ولا يحتاج المرء للكثير من التبصر ليرى أن كل أعماله من الفيلم الأول إلى الفيلم الأخير محكومة بأقنومين: النقد والسخرية. امتلك عمر حساً نقدياً عميقاً؛ كان يمسك بمبضع الجرّاح ويشرّح حياتنا الحقيقية. ولم يؤخذ في أي يوم بالشعارات، والعواطف الوطنية السهلة، والمساومات. **عقل بارد** موضوعي نقدي وجارح.

***

ليلى نصير بين التجريب والتجديد، القبض على الأحاسيس بيد من حرير

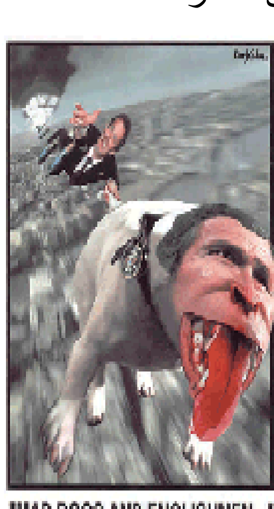
تعد ليلى نصير رائدة من رواد الفنّ التشكيلي السوريّ المعاصر. برز اسمها في ساحة التشكيل منذ ستينيات القرن الماضي، نشأت ضمن أسرة تهتمّ بالفكر والأدب. وقد نمّت موهبتها وشخصيتها الفنية من هذا المناخ الثقافيّ العائليّ، وهي من مواليد اللاذقية ١٩٤١ تخرجت من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة- قسم التصوير عام ١٩٦٣ أستاذة محاضرة في كلية العمارة -جامعة تشرين ــ اللاذقية، شاركت في العديد من المعارض الفردية والجماعية، أعمالها مقتناة من وزارة الثقافة السورية في: (المتحف الوطني بدمشق، وزارة السياحة، وزارة الداخلية، القصر الجمهوري، ضمن مجموعات خاصة)، حازت على عدة جوائز ومنها: براءة تقدير من وزارة الثقافة عام ١٩٦٨ وبراءة تقدير من رئاسة مجلس الوزراء عام 1989، ومن مجلس لبنان الجنوبي، وهي إلى جانب الرسم تكتب الشعر والقصة القصيرة.
عُرف عن **ليلى نصير** في مدينتها أنّها أوّل فتاة ترتاد مقاهي الرصيف، فكانت هذه الفتاة ذات الشعر الأحمر الناريّ والطبع الحاد تجلس غير عابئة بأحد لترسم حياة الشارع في أوج صخبها وتغلغلت الأسطورة في لوحاتها والسبب كما تقول في أحد حواراتها: (تأثرت بالفنون المصرية القديمة كوني درست في مصر، وأخذت منها معطيات جميلة جداً، كتلة ضمن خطوط مبسطة هذه الكتلة المعمارية المبسطة سواء بالرسم المصري أم بالنحت المصري هي من صفات عملي، الخط عندي فيه تلخيص وتبسيط و كل هذا أخذته من الفن المصري لا كمحاكاة وإنما كمعطيات) كما تأثرت بالفنون القديمة الأولية بما فيها حضارة (أوغاريت) كونها ابنة هذه المنطقة الرائعة.

***

وصِفت **ليلى نصير** بفنانة التجريب، وكان هاجسها الأول هو الإنسان، وليس الفنان بالنسبة إليها صدى لأحداث، بل إبداع يقاس بخزينة واختمار.. فهي تملك طاقة روحية عالية في تحويل المعاناة والآلام إلى لوحات فنية لأنها استوعبت الفنون القديمة بحساسية فردية كفنانة في أعماق روحها، وعملت في البحث عن منابع فنية واسعة في كلّ فنون البشرية، ومن ثمّ فرضت نفسها كفنانة على الساحة الفنية بأسلوبها الخاص، فنجدها تترصد في لوحاتها الإنسان بأشكاله وعذاباته وآلامه كافة لتعيش عذابات شخوص لا تنتهي.. كما تقول نصير: (الإنسان هاجسي في معظم أعمالي، فلم أرسم الطبيعة أو شيئاً من تفاصيل جماليتها إلا نادراً، وبقي الإنسان حافزاً في مجمل أعمالي لأنه من وجهة نظري مظلوم معذب بسبب ذكائه، ولعل معاناتنا حقيقة بوصفنا بشراً ناجمة عن ذكائنا، لذلك أترصده في كل شيء وأعبر عنه، وتخذلني أحياناً الأداة في تصويره فأبحث عن إضافات جديدة كي أقترب أكثر من الحالة التعبيرية التي أريد أن أصفه فيها.(كما تتميّز الفنانة نصير بشغفها وببحثها المتواصل في محاولة منها للقبض على أكبر قدر ممكن من الانفعالات والأحاسيس لتجسدها في لوحاتها الفنية، فالمعروف بأنها تعيش علاقة صادقة وحميمة مع أعمالها.. وتعيش التجربة قبل رسمها.. ففي الثمانينيات خاطرت بالذهاب إلى لبنان أثناء الحرب ومن هناك ومن فوق تلّة أخذت زاوية ما لتراقب (بيروت) الغارقة في الموت ورسمت مباشرةً ما شاهدته من قسوة ووقائع سريالية مخيفة أثناء الحرب، وجسّدت مدى وحشية الحرب في الدمار والعنف والخراب الذي وقع على الناس، ومن هذا المنطلق فهي تحبّ أن تسمّي نفسها (فنّانة تجربة). وإلى جانب عالم التشكيل والألوان وجدت الفنانة نصير وسائل تعبير أخرى فلجأت إلى الشعر والقصة القصيرة ، وفي هذا تقول: (الرسم بحاجة إلى مكان وَضَوء وألوان وهو عمل يوسم بالمدروس ويعالج بالأبيض والأسود، وبعدها يُنقل إلى اللوحة، ومن المحتمل أن يتغير عدة مرات، فالزمن هنا قد يقتل الكثير من الحس الداخلي في العمل الفني المدروس، أما في الشعر والقصة القصيرة فهناك لحظات تعبيرية ملتصقة بالذات تريح (الأنا)، وهي وسيلة تعبيرية سهلة لا تفقد مفرداتها مع الزمن، وما الشعر أيضاً إلا مجموعة صور ولوحات بينما العمل الفني صورة من الصور الشعرية، وكمحصلة نهائية ذلك كله فنون ملتصقة متلاحمة لا يمكننا الفصل بينها) ومؤخراً أصبحت الفنانة نصير مقلّة في الإنتاج والحضور حيث تعيش عزلتها منذ عقود من الزمن في مدينة اللاذقية بعد المرض الذي ألم بها، وتقول نصير: (كنت فنانة تعبيرية حادة بالقلم واللون والطرح.. انتقلت فيما بعد إلى مرحلة عكسية هي التقارب اللوني الذي يعطي حالة صوفية وشعرية وموسيقية، وهذا ما أريد الوصول إليه، والإنسان عندما يكبر ويمرض كثيرا يتجه نحو حالات غنية أكثر.. وصوفية أكثر فيها جمالية أكثر مما فيها تعبيرية.. وبثقافتي وبحداثتي عبر التجريد والأعمال التعبيرية، مررت بمراحل مختلفة وبأساليب مختلفة حتى وصلت إلى المرحلة الأخيرة الحالة الوجدانية الصوفية الشعرية الموسيقية «هروب من الواقع».

***

جورج بوش ممنوع من السفر


"MAD DOGS AND ENGLISHMEN..."

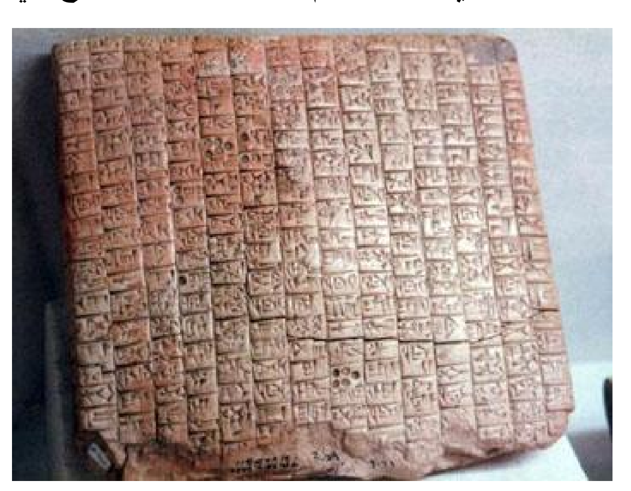
كتبت كانيا دالميدا/وكالة انتر بريس سيرفس، في موقع صوت العروبة الأمريكي، تشير إلى اختفاء **الرئيس الأمريكي السابق** جورج من عناوين وسائل الإعلام الرئيسية منذ يناير كانون الثاني 2009، مؤكدة أن مركز الحقوق الدستورية، قد أصدر بياناً بدعم أكثر من ٦٠ منظمة قانونية حقوقية، ضمت "الاتهامات المبدئية لبوش"، و حددت فيها الركائز الأساسية لمقاضاة الرئيس الأمريكي السابق بتهمة التعذيب وانتهاك الاتفاقية الدولية لمناهضة التعذيب التي وقعت الولايات المتحدة عليها. هذه الخطوة، التي أعلن عنها مركز الحقوق الدستورية بالاشتراك مع هيئات حقوقية وقانونية أخرى بما فيها المركز الأوروبي للحقوق الدستورية والإنسانية ومقره برلين، تتزامن مع الذكرى السنوية التاسعة -يوم ٧ شباط/ فبراير- لإعلان بوش قراره بأن ما أسماهم "المقاتلين الأعداء " لم يعد لهم الحق في الحمايات الأساسية التي تمنحها اتفاقيات جنيف لحقوق الإنسان

لكافة الكائنات البشرية علي وجه الأرض. هذا وقد أعلن اثنان من ضحايا التعذيب، في السابع من شباط/فبراير أيضاً، عن عزمهما تقديم شكاوى جنائية ضد الرئيس الأميركي السابق الذي كان من المقرر أن يصل إلى سويسرا يوم ١٢ شباط /فبراير لإلقاء كلمة في اجتماع. ونظرا لأن قانون سويسرا يتطلب تواجد المتهم بارتكاب التعذيب على أراضيها، كشرط لبدء التحقيق، فقد اعتبر النشطاء الحقوقيون أن تواجد بوش في سويسرا يضمن فرصة مثالية لمطالبة السلطات بتنفيذ التزاماتها في هذا الصدد، بوصفها واحدة من الدول الموقعة على اتفاقية مناهضة التعذيب، وإرسال رسالة قوية لبوش بأنه ليس مؤهلاً للحصول على إعفاء خاص بموجب القانون، حتى وإن كان رئيس دولة سابق. وفي النهاية، تقرر إلغاء سفر بوش إلي سويسرا. وعن اتهامات التعذيب الموجهة للرئيس السابق، صرحت كاثرين غالاغر، المسئولة الرفيعة بمركز الحقوق الدستورية ونائبة رئيس الاتحاد الدولي لحقوق الإنسان، أن "بوش اعترف في نوفمبر ٢٠٠٩ بأنه أجاز تعذيب المعتقلين تحت الحجز الأمريكي." وأضافت في حديثها لوكالة انتر بريس سيرفس "من المفترض أننا دولة ذات سيادة قانون قوية، وأن نعمل ضد مثل هذا الإفلات الصارخ من العقاب هنا، وإلا لأرسلنا رسالة سيئة جدا لبقية العالم." ويذكر أيضاً أن بوش قال في مقابلة مع مات لاور من شبكة MSNBC في تشرين الثاني/ نوفمبر الماضي، أن "محاكاة الغرق" (أي إجبار السجناء على شبه الغرق)، هو ممارسة "قانونية لأن المحامي قال إنها قانونية، وأنا لست محامياً". ورداً على سؤال عما إذا كان سيتخذ القرار نفسه مرة أخرى، أجاب مؤكداً "نعم، بلا شك." وبالإضافة إلي لائحة الاتهام التي رفعتها مركز الحقوق الدستورية، تم رفع حالتين ضده في أسبانيا في سياق مبدأ "الاختصاص القضائي العالمي"، ويجري التحقيق في قرارات ما يسمي "بوش ٦" (المحامين الدستورية في إدارته)، وجميع من ساهموا في وضع "دليل التعذيب"، وكذلك المسؤولين عن إعداد الإطار القانوني الذي يستند إليه بوش في الملاحقات القضائية ضده. هذا وبينما تلزم الإدارة الأمريكية الحالية برئاسة باراك أوباما، الصمت التام حيال ما يجري ومطالب مواطنيها بالتحقيق، دعت المنظمات الحقوقية الرائدة، كمنظمة "العفو الدولية" ومنظمة "هيومان رايتس ووتش"، الحكومة الأميركية إلى إجراء تحقيق شامل في الشكاوى المرفوعة ضد الرئيس السابق، مشددتان على ضرورة معالجة وضع الإفلات من العقاب، على الفور . فصرحت المتحدثة باسم "هيومن رايتس ووتش" **لورا بيتير**، لوكالة انتر بريس سيرفس "تطالب الولايات المتحدة بالتحقيق، علي الأقل، في إمكانية الملاحقة القضائية". وأضافت أنه "لا يوجد مبرر لعدم فتح محاكم الولايات المتحدة مثل هذا التحقيق، حتى لو استند ذلك فقط إلي ما سبق واعترف بوش علناً".وبغض النظر عن موقف إدارة أوباما، يواصل الناشطون الحقوقيون جهودهم لمحاكمة الرئيس السابق."بوش الجلاد، ويستحق أن نتذكره على هذا النحو"، وفقاً للمحامي **جافين سوليفان**، مدير برنامج مكافحة الإرهاب في المركز الأوروبي للحقوق الدستورية والإنسانية، وأضاف أن بوش "يتحمل المسؤولية النهائية عن التصريح بتعذيب الآلاف من الأفراد في أماكن مثل غوانتانامو و"المواقع السوداء" السرية التابعة لوكالة المخابرات المركزية حول العالم. وعلى كل الدول أن تلتزم بملاحقة جلادين من هذا القبيل، ولدى بوش أسباب قوية لكي يكون قلقاً جداً".

***

يضم ١٧ ألف رقيم مسماري..متحف إدلب يجسد الرقي الحضاري للمنطقة

يجسد متحف ادلب المتوضع على مساحة تزيد على ٥٠٠٠ متر مربع في المدخل الشرقي للمدينة بما يضمه من أوابد أثرية و لقى تاريخية،الرقي الحضاري الذي شهدته المحافظة عبر مختلف الحضارات التي تعاقبت على أرضها. وتحيط بمبنى المتحف الذي تأسس عام ١٩٧٨ حديقة تتوزع في



جنباتها مصاطب عرضت عليها الكثير من القطع الأثرية من تيجان ولوحات فسيفسائية ومنحوتات حجرية تعكس الغنى التاريخي والحضاري للمنطقة ويقسم المتحف إلى خمسة أجنحة تعرض فيها التحف والمعروضات الأثرية بتسلسل زمني يبدأ من العصر الحديث والتقاليد الشعبية والفلكلور الذي تشتهر به المحافظة وينتهي بعصور ما قبل التاريخ. أما الجناح الإسلامي فيضم الكثير من القطع الأثرية من فخار وزجاج وخزف ونحاسيات وكنوز نقدية وذهبية وفضية اكتشفت في مناطق متفرقة من المحافظة مثل أريحا و إدلب وجسر الشغور وتل الفخار وغيرها وتعود للفترات العباسية والمملوكية والعثمانية. ويضم الطابق الثاني جناح إبلا ويحتوي أهم المكتشفات الأثرية من موقع إبلا وتل مرديخ والتي تعود للألفين الثالث والثاني قبل الميلاد. وفيه قاعة الأرشيف الملكي الذي يحتوي على ما يزيد على ١٧ ألف رقيم وكسرة رقيم مسماري تحكي قصة هذه المملكة الكبيرة خلال النصف الثاني للألف الثالث قبل الميلاد. ومن أهم الرقم المسمارية الموجودة بالجناح الملكي نص معاهدة (ابارسال) التي تعتبر أقدم معاهدة سياسية معروفة حتى الآن، كما نجد فيه أقدم قاموس لغوي معروف وهو للغة (الابلائية السومري).

***

متحف الفن الإسلامي في الدوحة /١٤٠٠/ عام من التاريخ الإسلامي

يعد متحف الفن الإسلامي من أحدث المتاحف الإسلامية في العالم، تصميماً وحداثة، مدعوماً بتقنية تكنولوجية فائقة التطور. وتضم طوابقه الخمسة شواهد أثرية ثمينة جمعت من ثلاث قارات، إضافة إلى إسبانيا والهند وإيران، تعود إلى حقب ما بين القرنين السابع والتاسع الميلاديين أي إن هذا المتحف الذي يزين كورنيش الدوحة، متلألئاً كأحد الصروح المعمارية التي تجمع بين الحداثة والأصالة، مجسدة ١٤٠٠ عام من التاريخ الإسلامي والحضارة الإنسانية.



وتسعى دولة قطر من خلال هذا المتحف إلى أن تكون منارة عالمية وحاضنة ثقافية وتراثية. حيث تمثل مقتنياته مجموعة متنوعة من الفن والآثار الإسلامية، تتراوح ما بين الكتب والمخطوطات وقطع السيراميك والمعادن والزجاج والعاج والأنسجة والأخشاب والأحجار الكريمة والقطع النقدية المصنوعة من الفضة والنحاس والبرونز والحرير والسجاد الإيراني، تاريخ بعضها يعود إلى فترة ما قبل الإنسان وبالتحديد إلى العهد الساساني، ويرجع تاريخ أحدثها إلى العهد الصفوي مروراً بالعهد الأموي والعباسي، وفضلاً عن ذلك، فإن المتحف يضم مركز أبحاث ومكتبة كبيرة تحتوي أهم الكتب والمخطوطات التي تؤرخ للفن الإسلامي. المتحف الذي يقف شامخاً على كورنيش الدوحة كتحفة معمارية رائعة ومنارة ثقافية عالمية تبلغ مساحته ٤٥٠٠٠متر مربع فوق جزيرة صناعية، تمَّ ردمها على شكل لسان هلالي يوفر لها الحماية من مياه الخليج شمالاً، ويحجب المباني الصناعية من ناحية الشرق، والمثير في مبنى المتحف الذي صممه الصيني المهندس«**أيوة منج بي**» وهو من أشهر المصممين على مستوى العالم أن جزءاً منه يقع تحت الماء والجزء الآخر فوق الأرض، وهذا يتطلب السير فوق جسر شيد فوق الماء للوصول إلى المتحف، وبهذا نجد المتحف يختلف في تصميمه عن بقية المتاحف الموجودة في العالم بما فيها، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة صاحب المئة عام، وكذلك متحف الفن الإسلامي في تركيا وغيرها من المتاحف المناظرة له في العالم العربي الإسلامي، والمثير أيضاً، في المبنى الديكورات التي صممها الفرنسي«ويلموت» الذي صمم كذلك المعارض التي تتضمن مقتنيات المتحف وفاترينات العرض هذا كله يعطي للزائر انطباعاً من الوهلة الأولى، بأنه يعيش خلال الزيارة في القرون السابع والثامن والتاسع الميلادي، كما روعي عند تصميم القبو أن يحتوي على جميع الخدمات الكهربائية والميكانيكية التي تخدم المتحف، فيما يتضمن الطابق الأرضي المدخل الرئيس، وخصص للعرض المؤقت، أما الطابقين الثاني والثالث فقد تمَّ تخصيصهما للمعارض الدائمة، بينما تضمن الطابق الرابع قاعات للمحاضرات، وأخرى للعرض، وأما الطابق الخامس فقد تمَّ تخصيصه لبعض المكاتب الإدارية، وترتبط بالمتحف حدائق ومساحات خضراء، وتبلغ مساحة الحديقة الرئيسية نحو ٢٥٠ألف متر مربع زرعت بأشجار النخيل لتدل على القوة والشموخ وتراث هذا البلد، فضلاً عن مرفأ مخصص لاستخدام الزوار تضيئه مصابيح يبلغ ارتفاعها ٢٠ متراً يمكن رؤيتها من مسافات بعيدة عبر المياه ويؤدي كل درج ومصعد إلى حديقة خارجية يكتنفها ضباب رقيق، ويضمُّ المتحف مركزاً تعليمياً مكملاً لأنشطة تقدم الدعم

للمدارس ويوفر التسهيلات للأبحاث والدراسات بداخل دولة قطر وخارجها، كما يشمل غرفاً للقراءة.

أما القطع الفنية الثمينة الموجودة بالمتحف فتنتمي إلى المدرسة الفنية الإسلامية نظراً لما احتوته من نقوش ورموز تعود بجذورها إلى فنون الدول والإمبراطوريات التي دخلها الإسلام ويرجع تاريخها إلى القرن الثامن عشر الميلادي. وما زالت هذه القطع في مجملها تشكل أعمالاً فنية رائعة وضعها الفنان ووضع فيها لب تجربته الجمالية والإنسانية والثقافية لنقش الأشكال وصناعة بعض التمازجات والتكوينات الجذابة التي تشهد على سعة الصدر والصبر وقدرة الفنانين العرب على الإبداع وإثراء التاريخ والحضارة الإنسانية بأعمال فنية مدهشة وجميلة تظل باقية بيننا شاهدة على الماضي وتحكي تاريخ الحضارات. وقد تنوعت مصادر القطع الحريرية الموجودة بالمتحف واستخداماتها في العصور القديمة وهنالك قطعة من خيمة إمبراطورية شغلت بالحرير وكتبت عليها بعض الآيات القرآنية، إضافة إلى قطعة رداء منسوج بخيوط الحرير والذهب، وفي كل هذه القطع والمعروضات تبدو الدقة المتناهية في تكوين وتمازج الألوان والأشكال المستلهمة من الطبيعة. بعد أن أصبحت الدوحة مركزاً عالمياً للمؤتمرات والندوات، أصبح متحف الفن الإسلامي مقصداً مهماً للزوار بل جزءاً أساسياً في برنامج هذه المؤتمرات حيث تنظم لهم الزيارات من أوروبا وآسيا وإفريقيا وأمريكا، وأرجع البعض هذا التوافد الكبير من الزوار من الداخل والخارج لتفرد المتحف على مستوى العالم بالعديد من الكنوز والقطع الفنية والأثرية التي تحكي التاريخ الإسلامي على مدى ١٤٠٠سنة جذبت ببريقها وعبقها التاريخي والحضاري الزوار من كل أنحاء العالم. وهذا ما يجعلنا نقول إن متحف الفن الإسلامي «تألق» كثيراً في فترة قصيرة إذا ما قيس بالمتاحف العربية والعالمية، جاعلاً من الدوحة منارة للفن والمعرفة والإبداع الذي لا ينضب.

***

ألفة الإدلبي في ندوة حوارية



ضمن برنامجه الشهري الجديد «لقاءات وحوارات» تتناول مسيرة حياة امرأة رائدة من هذا الوطن، تجاوز إبداعها حدود الوطن، أقام المركز الثقافي العربي في «أبو رمانة ندوة عن الأديبة الدمشقية الكبيرة (**ألفة الإدلبي**) شارك بها الباحث **عيسى فتوح** والإعلامية **عزيزة السبيني**. ولدت الإدلبي في ١٢ تشرين الثاني/نوفمبر عام ١٩١٢ في حي الصالحية بدمشق المتربع على سفح قاسيون، لأسرة دمشقية من أب اسمه أبو الخير عمر باشا الإدلبي، وأمه اسمها نجيبة داغستاني. وكانت في العائلة الابنة الوحيدة بين خمسة إخوة ذكور..... ترجم أدبها إلى معظم لغات العالم أطلق عليها النقاد صفات كثيرة منها: الياسمينة، والزنبقة، والوردة الجورية الدمشقية.. وترجمت رواياتها الى عدد كبير من اللغات الأجنبية منها: الانكليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية والروسية والتركية والسويدية والداغستانية والهولندية، وقد ترجمت روايتها (دمشق يا بسمة الحزن) إلى الانكليزية وطبعت في أمريكا على نطاق واسع.. كما تمّ اعتماد عدد من قصصها القصيرة لتدرّس في جامعات عالمية: في جامعات الصين، الولايات المتحدة، اسبانيا، روسيا، أوزبكستان... وقد خصّصت الصحف والمجلات الأدبية والمراكز الثقافية ندوات وحوارات لدراسة أعمالها ومناقشتها، وكانت تستضيفها وتجمع إليها المحدثين والمخضرمين من النقاد والأدباء.

الابنة البارة والزوجة المخلصة والأم الحنون

تزوجت ألفة من الطبيب «**حمدي الإدلبي**» في عام ١٩٢٩ وأنجبت: **ليلى، وزياد**، و **ياسر**.. وعاشت أسرتها الصغيرة في بيت أسرة زوجها، وكانت «ألفة الإدلبي» الإنسانة، زوجة صالحة، ورفيقة درب مخلصة لزوجها، تفهّمت ظروف عمله كطبيب، كما تفهّم هو موهبتها ومقدرتها الإبداعية، فكان قارئها الأول ومشجّعها المثابر كي تتابع مسيرتها الأدبية.. وعاشت مع والدة زوجها أربعين عاماً، وكانت ابنة بارّة وصديقة متفهمة لفارق الزمن بين جيلين، أما أولادها الثلاثة فقد دأبت على تربيتهم ورعايتهم وغرس الفضائل في نفوسهم، غمرتهم بالحبّ والحنان ودفء الأمومة، ومنحتهم حرية الأجيال، حرية الاختيار والقرار، وسعت إلى بلوغهم درجات علمية عالية، وحين اختاروا السفر والغربة تقبّلت الاختيار، وأخفت غصّة الشوق في حنايا نفسها بألم صامت تفضحه دمعة من العين تسبق همسات الحنين حين تتحدّث عنهم.. استطاعت أن تكون كتاباتها مثار نقاشات وندوات أدبية ونقدية وأن تشغل أعمالها اهتمام النقاد ومقالات المبدعين وتعليقات أعلام الحركة الفكرية والثقافية ونذكر منهم على سبيل المثال: **مارون عبود، محمود تيمور، بديع حقي، يوسف السباعي، عبد السلام العجيلي، إسماعيل الحبروك، شاكر فحام، ماهر قنديل**.. ترأست اللجنة الثقافية في جمعية الندوة الثقافية النسائية (١٩٤٢م) ونشطت في جمعية «حلقة الزهراء الأدبية» عام

١٩٤٥ وهو منتدى أدبي رعته السيدة «**زهراء العابد**» وكان ملتقى للأدباء والشعراء من سورية ولبنان ومصر. جمعية «الرابطة الثقافية النسائية» التي ترعى الأديبات وتهتمّ بإحياء التراث الأدبي النسائي. «منتدى سكينة» الذي أسّسته «**ثريا الحافظ**» وكانت الإدلبي وعدد من المثقفين والمبدعين السوريين يشاركون في نشاطاته.. (جمعية الأدباء العرب) كانت نواة «لاتحاد الكتّاب العرب» وشغلت منصب نائب الرئيس (**شكيب الجابري**) ونشطت في تفعيل دور هذه الجمعية وتواصلها مع الأدباء العرب، وتعهّدت آنذاك في جعل دارتها صالوناً أدبياً مخصصاً لاستقبال ضيوف الجمعية من الأقطار العربية الأخرى.. وحين تأسّس اتحاد الكتّاب العرب كانت من أبرز وأنشط أعضائه... مثّلت سورية في عدة مؤتمرات وندوات غير عربية في تشيكوسلوفاكيا، الصين، روسيا، واسبانيا.. أما حياتها الوظيفية فاقتصرت على العمل في «المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب» مدة عشر سنوات، كما عملت في «اللجنة الفكرية» في المؤسسة العامة للسينما.. تعد الإدلبي من أبرز نساء النهضة الوطنية والاجتماعية اللواتي ناضلن من أجل تحرير المجتمع من أكبال التخلف والجهل. عملت من أجل نصرة حقوق المرأة والدفاع عنها وعن حريتها وسعت الى نشر ثقافة اجتماعية للمرأة والرجل تبنى على أساس احترام الحقوق والواجبات، وشاركت في عدد من المؤتمرات التي تناقش قضايا المرأة نذكر منها مؤتمرات الاتحاد النسائي العربي في بيروت عام ١٩٦٢ وفي بغداد عام ١٩٦٩ وفي المغرب ١٩٨٩. أكدت الندوة أهمية نضال ألفة الوطني والقومي حيث كان لها نشاط ملحوظ أثناء النكبات والحروب التي تعرض لها الوطن، إذ هبت مع ثلة من النساء السوريات من خلال المنظمات ومن خلال جمعياتهن الخاصة، وفي كل أزمة وطنية للمشاركة في أعمال الإنقاذ والإسعاف وإيواء المشردين وإرسال المعونات إلى المنكوبين. وزيارة الجرحى والمصابين مدنيين وعسكريين في الداخل أو في الجبهة، كما كانت من أوائل السيدات اللواتي خرجن في مظاهرات ضد الاحتلال الفرنسي، وكانت ممن قمن بجمع التبرعات لإيصالها إلى رجال الثورة السورية. وفي عام ١٩٤٨ خرجت لاستقبال اللاجئين الفلسطينيين وعملت على خدمتهم وتأمين احتياجاتهم، وفي عام ١٩٦٠ كانت تتواصل مع أهلنا في الجزائر وتدعم نضالها وفي عامي ١٩٦٧ و١٩٧٣ وأثناء الحرب مع العدو الصهيوني كانت واحدة من المناضلات السوريات تزور الجرحى وأسر الشهداء وتقدم المساعدة للمهجرين من قراهم وتزور الجنود وتشد على أيديهم مشيدة ببطولاتهم، وتزرع الأمل في نفوسهم. كانت تتحدث بعفوية الأطفال وحكمة العارف، تتنقل من موضوع إلى آخر، حيث تبدأ بالحديث عن زواجها، ثم تذهب للحديث عن أسرتها ووالدتها، وعن القصة الأولى التي كتبتها، وعن ابنها، وعن دراستها في مدرسة التجهيز، ثم عن نضالها ضد الاستعمار الفرنسي كنت أنظر إلى عينيها الحائرتين، وقد أضناهما الحزن على فقدان. كانت حزينة على بيوت دمشق القديمة التي ضاعت، ولم يبق منها إلا الذكرى. عكست ألفة الإدلبي في أدبها صورة المجتمع الدمشقي بكل تجلياته، بأسلوب واقعي غلفته الرومانسية بكثير من الحنان والوداعة.. وتنتمي الإدلبي في إبداعها إلى جيل أدب خمسينيات القرن العشرين، الذي شهد نهوضاً ملموساً في عدد النساء الكاتبات والإعلاميات، هؤلاء اللواتي مهدن الطريق لكاتبات الجيل الثاني والثالث.

***

البريطاني إيان ماكيوان يقع في شرك جائزة القدس

دعا الصحافي والناشط السياسي الراديكالي الإسرائيلي **غدعون سبيرو** مناهضي الاحتلال الإسرائيلي في بريطانيا، في عموده الأسبوعي «خرقة حمراء» الذي ينشره في بضعة مواقع إلكترونية، إلى إقناع الكاتب البريطاني **إيان ماكيوان** برفض قبول «جائزة القدس» ما دام الفلسطينيون في القدس الشرقية المحتلة غير قادرين على ممارسة حقهم في الحرية. لكن سبيرو ظلّ واحداً من أصوات إسرائيلية قليلة أطلقت هذه الدعوة الصافية والصريحة التي سرعان ما ضاعت في لجّة أصوات كثيرة لم تأبه بهذه الانعكاسات منذ إعلان الهيئة المسؤولة عن منح تلك الجائزة، في أواسط شهر كانون الثاني (يناير) الفائت، إلى ماكيوان، والذي سيتسلمها في إطار المعرض الدولي الخامس والعشرين للكتاب في القدس في ٢٠ شباط (فبراير) الجاري، وهو من تنظيم بلدية المدينة، التي تعتبر مؤسسة محورية في إسرائيل وأداة رئيسة لفرض الاستيطان اليهودي في القدس الشرقية. وتُمنح هذه الجائزة، وفقاً لبراءتها، إلى كتّاب تعبّر نصوصهم عن «فكرة حرية الإنسان في المجتمع». وكان الفيلسوف البريطاني **برتراند راسل** أول من فاز بها عام ١٩٦٣، كما أنها مُنحت إلى **سيمون دوبوفوار** (١٩٧٥) **وميلان كونديرا** (١٩٨٥) **وماريو فارغاس يوسا** (١٩٩٥) **وسوزان سونتاغ** (٢٠٠١) **وآرثر ميلر** (٢٠٠٣). وفي عام ٢٠٠٩ منحت للياباني **هاروكي موراكامي**. وجاء في قرار لجنة التحكيم لهذا العام أن ماكيوان «عكس في كتاباته كفاح أبطاله من أجل حقهم في التعبير الفردي

عن مُثلهم وعن حقهم في العيش بمقتضاها، في واقـع يتسّـم بالتقلبـات السياسـية والاجتماعيـة السريعة، الأمر الذي جعله واحداً من أكثر الأدباء الأجانب شعبية في إسرائيل.«وقد تداولت وسائل الإعلام في إسرائيل هذا الموضوع، وأشارت صحيفة «هآرتس» إلى أن منظمات مناصرة للفلسطينيين في بريطانيا طالبت ماكيوان بعدم زيارة إسرائيل لتسلم الجائزة، لكنها شدّدت على أن الكاتب نفسه أعلن في مقابلة خاصة أدلى بها إلى صحيفة «غارديان» أنه سيحضر مراسم تسليم الجائزة وأنه يشعر بفخر كبير لدخول «نادي الحاصلين عليها»...والعاقبة للمبصرين!

***

معرض أبو ظبي للكتاب يحتفي بالثقافة الفرنسية

أنهت العاصمة الإماراتية أبو ظبي استعدادها لانطلاق الدورة ٢١ من معرض أبو ظبي للكتاب. وأعلنت اللجنة المنظمة للمعرض أن الدورة الجديدة ستشهد مشاركة فرنسية وكورية مميزة. وسيتيح المعرض الفرصة للقارئ والمثقف العربي لحضور عدد كبير من الفعاليات التي تعبر عن الثقافة الفرنسية، فيما سيتم إلقاء الضوء على الفرص المتاحة أمام الناشرين العالميين في السوق الكورية لتجارة الكتاب. وقال **جمعة القبيسي** نائب المدير العام لهيئة أبو ظبي للثقافة والتراث المنظمة للمعرض إن الكتاب والفنانين الفرنسيين سيكون لهم موقع الصدارة في نسخة هذا العام من



المعرض. وأضاف "نجح منظمو المعرض في استقطاب عدد من ألمع الشخصيات الثقافية التي سوف تستعرض من خلال النقاش الفكري والنشاطات التعليمية والفعاليات العامة، ما تمثله الثقافة الفرنسية اليوم ويركز على صناعة النشر والفن فيها". وتابع بالقول "يعد معرض أبو ظبي للكتاب أكثر معارض الكتاب نمواً على الصعيد العالمي، ونسعى لأن يكون في دورته الجديدة أكثر مهنية ويقدم منتدى مثالياً لمن يشاركوننا من البلدان العربية والعالم ليجتمعوا معاً في هذا الحدث الثقافي". وقالت **مونيكا كراوس** المدير العام لشركة "كتاب" التابعة للهيئة "سوف يستقبل المعرض تشكيلة متميزة من الكتاب والرسامين وممثلي المؤسسات، من الذين في وسعهم عرض مشروعات ثقافية مثيرة للاهتمام تتيح تقارباً أكثر بين الإمارات وفرنسا". ومن المشاركين الفرنسيين **إيمانويل وبينوا**، وهما مؤلفان ويحملان وسام الفارس في فرنسا، وسوف يناقشان روايتهما الغامضة التي تدور أحداثها في متحف اللوفر الباريسي، والمؤلف **بيير أريزولي كليمنتل**، المدير العام السابق لقصر فرساي في فرنسا، **وفيليب جوديدو**، رئيس تحرير المجلة الفنية الفرنسية الأوسع انتشارا "معرفة الفنون" من ١٩٨٠ إلى ٢٠٠٢. ويحمل جوديدو أيضاً وسام الفارس في فرنسا. كما تتحدث في المعرض **كينيزي مراد** الصحفية الفرنسية، ومؤلفة الكتاب الأكثر مبيعاً في العالم "من طرف الأميرة الميتة"، إضافة إلى الكاتب الفرنسي الشهير **فنسنت ديلوكروا**، الذي فاز في ٢٠٠٨ بالجائزة الكبرى في الأدب من الأكاديمية الفرنسية....

***

استقالة **نجلاء** محرم من اتحاد كتاب مصر

ذكرت بعض المواقع الإلكترونية، أن الأديبة **نجلاء محرم** قد تقدمت باستقالتها، إلى الدكتور **محمد السلماوي**، رئيس اتحاد كتاب مصر. وجاء في كتاب الاستقالة: السيد الدكتور **محمد سلماوي** رئيس اتحاد كتاب مصر. تحية طيبة وبعد. تمر الأمم بأوقات تحتم على المثقفين والمفكرين والأدباء اتخاذ مواقف مشرفة وقوية ومعضدة للأمم. في الشدائد تبرز قيمة الثقافة والفكر حيث يلهمان الشعوب خطواتها القادمة ويضعان للمستقبل صورة ورؤية. وقد مرت مصر بالعديد من الأحداث والمواقف التي كانت تطالب موقفاً صريحاً واعياً لائقاً من اتحاد الكتاب باعتباره الممثل الوحيد لكتاب مصر، إلاّ أنه انعزل تماما عن نبض امته وآمالها. وفي الأيام الماضية مرت مصرنا الغالية بأوقات كان لزاماً على مثقفيها وأدبائها ومفكريها أن يتخذوا من المواقف ما يدعم آمال وطموحات ومطالب شعب مصر المشروعة ، وكان لزاماً على اتحاد كتاب مصر أن يتقدم الصفوف بوقفة مشرفة ومؤيدة لحق هذا الشعب الذي نحن جزء من نسيجه، يصيبنا ما يصيبه، ويضرنا ما يضره. إلاّ أنه آثر أن يقوم بدور المتابع انتظاراً لما تسفر عنه الأحداث. ولخصت الأديبة ملاحظاتها بست نقاط، أكدت في نهايتها : (وأخيراً لاقتناعي التام بكون هذا الاتحاد بصورته الحالية لا يمثلني.... لذا أرجو من

سيادتكم قبول استقالتي ولكم جزيل الشكر.(توقيع ـــ **نجلاء محمود**) وقد قدمت الاستقالة بتاريخ ٢٠١١/٢/١٢

***

أم كلثوم حصانة لا يمسها التاريخ

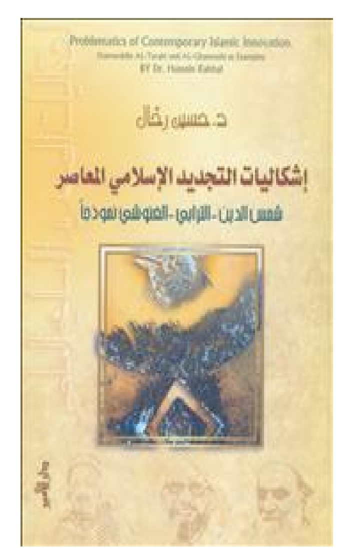
يرى الكاتب والناقد اللبناني **جهاد فاضل** في كتاب "أم كلثوم نغم مصر الجميل" أن أي دراسة موضوعية تتناول "السيرة الذاتية الحميمة" لسيدة الغناء العربي لم تظهر حتى الآن.

ويرى المؤلف أن **أم كلثوم** عوملت "كامرأة قيصر" ذات المنزلة الرفيعة التي منعت الألسنة من أن تتناولها مما يدفع إلى القول إن سيرتها العاطفية لم ترو بعد. وقال جهاد فاضل "بعد مرور سنوات طويلة على رحيل كوكب الشرق **أم كلثوم** لم تظهر بعد الدراسة الموضوعية الباردة التي تحيط بسيرتها الذاتية الحميمة أو العاطفية"، وفق ما يرد في كتابه الصادر حديثاً عن دار الريس للكتب والنشر في بيروت. ويشرح فاضل ما يعتقد أنه من أسباب ذلك فيقول "ذلك أن أم كلثوم أحيطت دائماً بحصانة منعت على الدوام تعرض وسائل الإعلام لحياتها الخاصة وباستثناء فترات محددة (في البدايات على الخصوص) كانت الصحافة المصرية خلالها تتناولها بحرية كاملة كما تتناول أي فنانة أخرى، فإن **أم كلثوم** عوملت كشخصية استثنائية رفيعة المقام إن لم نقل كملكة من الملكات كامرأة قيصر حسب تقاليد روما القديمة". ويضيف "وعندما تزوجت من الدكتور حسن الحفناوي تدخل (الرئيس الراحل) **جمال عبد الناصر** شخصياً لمنع الصحف المصرية من أن تنشر تصريحاً أو تلميحاً أي خبر عن زواجها". **بأمر الرئيس** ونقل الكاتب رواية عن البكباشي (المقدم) **موفق الحموي** الذي كان مديراً للرقابة أنه عندما اتصل به عبد الناصر ليبلغه هذا الأمر سأل الرئيس عن كون هذا الخبر شائعة من الشائعات فرد عبد الناصر "لا، الخبر صحيح غير أن أم كلثوم اتصلت بي وأخبرتني عن زواجها، ولكنها طلبت مني منع نشر الخبر في الوقت الراهن، وهذا كل شيء. وهذا أقل ما أستطيع فعله لها". وقد أورد المؤلف مثلا آخر في هذا المجال فقال إنه عندما "وقعت مرة في يد أحد المسؤولين المصريين أوراق خاصة تتصل بالصحافي المصري الراحل **مصطفى أمين** (١٩١٤- ١٩٩٧) منها عقد زواج رسمي بينه وبين أم كلثوم ورسائل من أم كلثوم تخاطبه فيها بعبارة "زوجي العزيز" حمل المسؤول هذه الأوراق على الفور إلى الرئيس **جمال عبد الناصر**". ويتابع "أمسك عبد الناصر بالأوراق، ونظر إليها وابتسم، دون أن يعلق بشيء، ثم وضعها في جيبه. ومن يومها لم تظهر هذه الأوراق على الإطلاق ولم يطلع أحد عليها. ويضيف المسؤول المصري الذي روى هذه الحكاية أنه لا يعلم ما الذي فعله عبد الناصر بهذه الأوراق وأغلب الظن أنه أخفاها تماماً ولم يتحدث فيها لا إلى أم كلثوم ولا إلى سواها معتبراً إياها شأناً خاصاً لا يجوز لأحد أن يتدخل فيه". ويقول هذا المسؤول المصري إن عبد الناصر كان يحب أم كلثوم ويحترمها ويعتبرها قيمة وطنية عالية ولم يكن يتهاون بالدفاع عنها وتكريمها وحمايتها من أي محاولة للإساءة إلى مكانتها أو المساس بمشاعرها.



***

حسين رحال وإشكاليات التجديد الإسلامي المعاصر



بين الاجتهاد والتجديد، الإسلام والعلمانية، لا بد من قراءة في الخطاب الإسلامي والذهن الإسلامي المعاصر. من هنا يطرح **حسين رحال** إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر الإسلامي، والتي لم يتم حسمها حتى الآن، من خلال كتابه «إشكاليات التجديد الإسلامي المعاصر»يأخذ رحال في كتابه هذا الشيخ الراحل **محمد مهدي شمس الدين**، الشيخ **حسن الترابي** والشيخ **راشد الغنوشي**، محمد **رشيد رضا ومحمد حسين النائيني**، علماء دين كانت أفكارهم

ونظرياتهم في الاجتماع الديني و آراؤهم التجديدية في الفقه الإسلامي محل نقاش وحراك ليس من السهل تجاوزها. الكتاب الذي هو في الأصل أطروحة أعدها رحال لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم الاجتماعية، صادر عن دار الأمير في بيروت، ويطرح الكاتب من خلاله النظرة التجديدية في مواضيع اجتماعية كثيرة كقضية المرأة ومسألة مساواتها بالرجل، وما يترتب عليها من قوانين تشريعية ترعى حرية النساء، إلى مسار التحول في الخطاب الإسلامي نحو الديموقراطية أو تجاه المجتمع المدني. كما يطرح الكاتب النموذج الإرشادي الجديد، ومراعاته للنصوص الدينية في القرآن، السنة النبوية. ويكون رحال بذلك قد أضاء على التجربتين المجتمعية والمعرفية، لتحديد ماهية الخطاب الإسلامي أمام رؤية جديدة للحياة والكون والإنسان والدين.

اللّغة الأم في اليونسكو

احتفلت منظمة الـ «يونسكو» في ٢١ شباط (فبراير) هذا العام باليوم العالمي للغة الأم تحت عنوان(شعار) «تكنولوجيات المعلومات والاتصال» بهدف العمل على صون أو تعزيز اللغات الأم والتنوع اللغوي. وهذا يساعد على إبراز الإمكانات الهائلة التي تنطوي عليها التكنولوجيات الجديدة من حيث صون اللغات الأم وتوثيقها وترويج استعمالها. وفي عالم يتعرَّض للزوال فيه نصف الـ ٦٠٠٠ لغة الباقية، يسترعي هذا اليوم الانتباه إلى أهمية الحفاظ على هذه الثروة الثقافية واللغوية. و كما أكّدت المديرة العامة للـ «يونسكو»، إرينا بوكوفا، في رسالتها، «كل لغة تُعد مصدراً فريداً للمعاني اللازمة لفهم الواقع والتعبير»، واليوم الدولي للغة الأم هو «فرصة للاعتراف بأهمية هذه اللغات ولتعبئة الدعم لتعدد اللغات والتنوع اللغوي» .وفي مناسبة هذا اليوم الدولي، نظمت الـ «يونيسكو» في ٢١ شباط/فبراير في (باريس) اجتماعاً تحت عنوان «التنوع اللغوي والتكنولوجيات الجديدة». وأثناء الاجتماع، قام مختصون في علم اللغات، وخبراء، وممثلون عن الـ «يونيسكو» والمنظمة الدولية للفرنكوفونية والاتحاد اللاتيني، بتقديم جديد الأطلس الإلكتروني للغات المهددة بالزوال في العالم، وكذلك النتائج الأولى لمشروع تضطلع بتنفيذه الـ «يونيسكو» يرمي إلى تحليل النزعات اللغوية منذ خمسينيات القرن المنصرم. ويشهد الاجتماع أيضاً مناقشات في موضوع التعليم الثنائي اللغة ورفد التكنولوجيات الجديدة لهذا التعليم. وتقوم المنظمة هذه السنة بحملة، عبر بعض الشبكات الاجتماعية لحض متصفّحي الإنترنت على تقاسم الخبرات والصور وأفلام الفيديو كأمثلة إيضاحية على إمكانات ترويج التنوع اللغوي التي تنطوي عليها التكنولوجيات الجديدة. تروّج الـ «يونسكو» للتنوع اللغوي من خلال سلسة من المشاريع تنفّذها في أنحاء مختلفة من العالم. ففي شيلي، نُشرت برعايتها نصوص مدرسية بثلاث لغات أصلية:المابوتشه والأيمارا والرابانوي. وفي البرازيل، انطلق عمل توثيقي لسلسلة من اللغات والثقافات الأصلية المهددة بالزوال، في سبيل العمل على صونها. وفي أفريقيا، شُرع في تنفيذ برنامج لصون ثقافة الباتامّاريبا في منطقة كوتامّاكو (توغو) من خلال تعليم لغة الديتامّاري في ١٢ مدرسة محليّة.ومنذ عام ٢٠٠٠ يُحتفل سنوياً باليوم الدولي للغة الأم في ٢١ شباط/فبراير، من أجل توعية الرأي العام على أهمية التنوع الثقافي واللغوي، وأهمية التعليم الثنائي اللغة .

احتفال لبناني

وفي مناسبة هذا اليوم الدولي ويوم اللغة العربية، وفي سياق اهتمامها باللغة العربية لدى الأجيال الجديدة، تنظم اللجنة الوطنية اللبنانية للـ «يونيسكو» حفلة لتوزيع جوائز المسابقة المدرسية في لبنان حول «أفضل اختيار وقراءة لنص نثري»، (قصر الـ «يونيسكو»، ٢١ شباط/فبراير الثالثة بعد الظهر.(وأصدرت اللجنة بياناً أعربت فيه عن مفهومها للغة الأم التي هي العربية، ومما جاء فيه: «تجد اللجنة الوطنية اللبنانية للـ «يونيسكو» في المناسبتين، اليوم الدولي للغة الأم ويوم اللغة العربية، إطاراً مؤاتياً لإثارة الوعي بأهمية إتقان اللغة العربية كلغة أم تحتضن الإرث الثقافي والإبداعي لأبنائها، وكوسيلة تعبر عن عمق مشاعرهم وإبداعاتهم، وأداة تنطق بإنتاجهم المعرفي والعلمي والأدبي، وقد سبق لها أن انتهجت لهذه الغاية إقامة مؤتمرات وندوات وورش عمل ساهمت جميعها في تسليط الضوء على إشكاليات إتقان اللغة العربية والسبل الكفيلة بمقاربة حلول لها. وها هي اليوم تتوجه إلى الناشئة في المرحلتين المتوسطة والثانوية للفتهم، عبر تنظيم مسابقة مدرسية، إلى حقيقة إن إتقان اللغة، أيّة لغة، يتطلب تكثيف المطالعة وقراءة ما يصدر عنها من مؤلفات متنوعة المضمون والتصنيف.

***



ويبقى الوطن فوق الجميع

كتاب جديد للأديبة كوليت الخوري

عن منشورات (الفارسة)، صدر حديثاً في دمشق كتاب جديد للأديبة **كوليت خوري** (٢٨٣) صفحة من القطع العادي مع غلاف مميز يعتبر بحد ذاته لوحة فنية معبرة عن مضمون الكتاب وفكر الكاتبة الذي يمكن أن نلحظه بوضوح على الصفحة الأخيرة ، استشهدت فيها الأديبة ببيت **لإبراهيم اليازجي**:

تنبهوا واستفيقوا أيها العرب

فقد طما الخطب حتى غاصت الركب

وترى الدكتورة **منى الياس** في جريدة تشرين، أنه من غريب فعلاً أن يكون هذا البيت **لإبراهيم اليازجي** قد قيل قبل مئة وثلاثين عاماً، أي في أواخر القرن التاسع عشر، ألا يبدو لنا ونحن نعيش هذه الأيام الصعبة وكأن واحداً من شعرائنا اليوم قد طفح معه الكيل مثلنا، وما عاد يحتمل ما يجري فراح ينادي ويصرخ منبهاً استفيقوا أيها العرب. وتؤكد الدكتورة الياس أن الأديبة **كوليت الخوري** واحدة من أهم الرائدات السوريات بعد الاستقلال في الأدب والصحافة والعمل الثقافي عموماً. وقد تركت تراثاً ضخماً من المؤلفات ورد في الصفحة (٢٨٩-٢٨١). أوله شعر بالفرنسية بعنوان (عشرون عاماً (صدر عام ١٩٥٧، وأهمه (أيام معه) وهي رواية صدرت ١٩٥٩ في العربية، وقد أحدثت ردود فعل قوية أشبه بالدوي في المجتمع العربي آنذاك، ثم عادت وصدرت هذه الرواية باللغة الإنكليزية عام ٢٠٠٦ كذلك صدر للكاتبة الأديبة ديوان شعري بالفرنسية بعنوان (رعشة) عام ١٩٦٠، ورواية بعنوان (ليلة واحدة) عام ١٩٦١- (أنا المدى) عام ١٩٦٢(كيان) عام١٩٦٨، «دمشق بيتي الكبير» عام ١٩٦٩، (دعوة إلى القنيطرة) عام ١٩٧٦، (أوراق فارس الخوري) عام ١٩٩٧ الخ... وتعتبر اليوم كوليت الخوري وجهاً ثقافياً نسائياً بارزاً في مجال الأدب والصحافة والثقافة عموماً في المجتمع العربي. يتضمن الكتاب كما ورد في صفحة الغلاف الرئيسية مجموعة مقالات تقع في فصلين : الفصل الأول: العدوان على العراق الفصل الثاني: سورية ولبنان في الزمن الصعب كُتب الفصل الأول بين شهري (1/2/2003) و (٢٠٠٣/٤/٩/)، ويقع في الصفحات (٩-٣٢) أهم ما فيه: مجموعة من خمس مقالات. الأولى بعنوان(أي .. حرب) تقول فيها: أنا أديبة والكلمات مهنتي... وضع الكلمة في مكانها واجبي وهوسي! أي حرب؟ عيب يا عالم... هل وصلنا إلى زمن نسّمي فيه عملية اقتحام ينفذها مجرمون محترفون على أرض مواطنين ساكنين بُغية سرقتهم وقتلهم حرباً؟؟!.. كيف غابت عنهم كلمات التعدي والعدوان والإجرام والاغتصاب والقتل والغزو والقرصنة والبربرية. أما المقالة الثالثة فقد كتبتها في اليوم الخامس من العدوان على العراق (٢٤آذار/مارس٢٠٠٣)، وهي بعنوان (وقاحة الاستعمار) تتنبأ فيها بما يحدث اليوم، وكأنها كانت تقرأ في كتاب مفتوح. ختمتها بالقول: (كيف لم يشرح لهم الكومبيوتر أن الثمن الذي سيدفعونه باهظ إلى حد لا يتخيلونه؟؟.. وتختتم القول في المقالتين: الرابعة التي كانت في اليوم التاسع للعدوان، والخامسة في الخامس عشر. فتقول فيهما للرئيس بوش: (ماذا جنيت من هذا العدوان سوى أنك خسرت العالم وخسرت نفسك)... (وإذا كان بوش يصرح يومياً بأنه سيربح الحرب فهو لا يدرك أنه مستقبلاً وعلى مدى الأيام قد خسر السلام...) أما الفصل الثاني من الكتاب، فقد خصصته الكاتبة (لسورية ولبنان في الزمن الصعب).. وهو فصل كبير يتألف من مجموعة مقالات تتضمن معظم صفحات الكتاب (من ص ٣٣-٢٦٥)، وكانت هذه المقالات قد نشرت على التوالي في (صحيفة البعث) في دمشق كل يوم أحد من (١٢ تشرين الأول ٢٠٠٥ حتى 16تموز ٢٠٠٦) وسوف أقتبس هذه الأسطر من مقالين متتالين بعنوان (رمضان في دمشق): سلام على الصائمين وعلى المؤمنين غير الصائمين وعلى كل من آمن بالله والوطن والحق.. أقولها بمناسبة شهر رمضان المبارك في هذه الأيام الصعبة.. وبمناسبة اقتراب العيد.. وسط أجواء التهديد.. تقول أخبار الحي أن بعض المسيحيين في دمشق صاموا يوماً من رمضان.. وكان الإفطار مع بعض المسلمين في قاعة كنيسة حارة الزيتون. لم أستغرب هذا.. لكنني استغربت أن يبدو الأمر للبعض مستغرباً وغريباً.. فقصة التآخي بين المسلمين والمسيحيين في دمشق تعود إلى تاريخ دمشق وهو تاريخ أقدم مدينة حية على وجه الكرة الأرضية. فدمشق هذه الواحة المزروعة في الصحراء، أو هذه الزمردة المنغرسة

في إطارها الذهبي، كما يصفها الطبيب الباحث أنجلوس: دمشق هي التي استطاعت منذ بدء تاريخها، ربما بسبب تربتها الخصبة ومناخها البديع ومياهها الحلوة العذبة.. ربما بسبب مرور جميع القوافل فيها وتالياً تنوع جذورها البشرية.. وربما لأنهم اعتبروها فعلاً «جنة الله على الأرض» التي يتعايش فيها الناس على اختلاف مذاهبهم وميولهم في محبة ووئام. كنت أتمنى أن أستمر في التحليق السماوي مع (كوليت) في كتابها المعبر الهادف (ويبقى الوطن فوق الجميع) حتى يأتي –كما قالت- أذان المغرب.. فينساب في الهدوء شريطاً مخملياً يلف دمشق ويتصاعد بها إلى أعلى نشيداً سماوياً.. لكن هذه المقالة القصيرة لن تستطيع أن تستوعب كل الأناشيد السماوية والمعاني العميقة الهادفة المعبرة عن الشخصية الواقعية والثقافة الواسعة المتعددة المناهل للأديبة الشاعرة والباحثة الاجتماعية كوليت الخوري، فأحيل القارئ إلى كتابها (ويبقى الوطن فوق الجميع)، والذي من حقه أن يكون في مكتبة كل بيت ليكون في متناول كل فرد من أفرادها ينهل مما جاء فيه من ينابيع الوطنية الصافية الصادقة ويسمع صوت كوليت يتردد مع رجع الأذان قول الشاعر أحمد شوقي:

وطني لو شغلت بالخلد عنه

نازعتني إليه بالخلد نفسي

***

صراع عربي صهيوني في حلبات الشعر

تشير الأخبار إلى أن كواليس مهرجان الشعر العالمي في نيكاراغوا، الذي افتتح مساء الأحد ٢٠/٢/٢٠١١ بمدينة غرانادا النيكاراغوية، قد شهد صراعا عربياً صهيونياً منذ اللحظات الأولى لافتتاحه. فالشاعرة الصهيونية هافا بنحاس كوهين (من مواليد ١٩٥٥) لم تتورع في ثالث أيام المهرجان، ومع أول قراءة لها أمام الجمهور بأحد الميادين الرئيسية بالمدينة، عن أن تستبق **الشاعرة النيكاراغوية الكبيرة كلاريبل آلجيريا حضرت مرتدية الزي الفلسطيني** قراءتها الشعرية بكلمة قالت فيها "سألقي قصيدتي باللغة الأم للشعب الإسرائيلي، اللغة التي يتحدث بها شعب إسرائيل (العظيم) منذ أربعة آلاف سنة". لم تجد هذه الجملة الافتتاحية صدى يذكر لدى الشعراء المشاركين الذين وصل عددهم إلى ١٤٠ شاعراً من جميع أنحاء العالم، إلا الامتعاض والاستفزاز الذي شعر به الكثير منهم، خاصة أنه لم يسبق أن صعد شاعر ما وقال إنه سيقرأ قصيدته بلغته التي يتحدثها أهلها منذ آلاف السنوات، ناهيك عما اعتبرها رافضوها "أكذوبة" واضحة في كلام الشاعرة الصهيونية. ومبعث رفض كلامها حديثها عن العبرية الذي اعتبر تزييفاً تاريخياً غايته سياسية، فلو أنها قالت إنها ستقرأ قصيدتها بلغتها العبرية التي تم إحياؤها منذ عدة عقود فقط، بعدما كانت لغة ميتة، لما اعترض عليها أحد. لكن الرد العربي لم يتأخر كثيراً، حيث صعد الشاعر الفلسطيني **فخري رطروط** بعد لحظات من انتهاء الشاعرة اللصهيونية من إلقاء قصيدتها، وقرأ عدة قصائد قصيرة، ثم قال في ختام قراءته "القصيدة الأخيرة أهديها إلى مدينة أريحا الفلسطينية التي يفوق عمرها ثمانية آلاف عام"، وذلك في إشارة تاريخية إلى المدينة الكنعانية التي تذكر التوراة نفسها أن اليهود أبادوها عن بكرة أبيها. وحيّا الشاعر الفلسطيني الثورة المصرية، وقال "علنا نحتفل في العام المقبل بتحرر فلسطين". وكان رد فعل الجمهور والشعراء كافياً ليعطي الانطباع بأنهم كانوا في حاجة إلى هذه الكلمات لتثأر لهم مما



اعتبروه غرورا وعنجهية من الشاعرة الصهيونية. بعد هذه الحادثة صعّدت الشاعرة الإسرائيلية من مناوشتها واستفزازها للشعراء العرب المشاركين، خاصة بعد أن حاولت في البداية التقرب منهم دون فائدة، فكانت تتعمد التقرب من جميع الشعراء الأجانب الذين تشاهدهم يتحدثون مع الشعراء العرب، وهو ما أوضحته الشاعرة النرويجية **تالس نايس** بقولها "إنها تحاول أن تصير صديقة لكل شخص يبتسم في وجه الشعراء العرب". ورداً على سؤال عن رؤيتها لسلوك الشاعرة الإسرائيلية، قالت نايس "هي في رأيي خائفة، لا أدري، إنها تحاول استمالة الجميع بطريقة لطيفة كي تبدأ في التحدث عن وحشية العرب تجاه يهود إسرائيل". القائمون على تنظيم المهرجان لم يعلقوا من جانبهم على ما حدث، لكن الشاعرة النيكاراغوية **جلوريا جابواردي** -التي تشرف على تنظيم المهرجان مع زوجها الشاعر الكبير **فرانسيسكو ده أسيس فرنانديز**- حرصت في الأيام التالية على أن تفض الاشتباك العربي الصيوني الذي كان يتصاعد كل يوم بين الشاعرين الفلسطيني

فخري رطروط والمصري **عماد فؤاد** من جهة وبين الشاعرة الصهيونية من جهة أخرى. وعملت الإدارة على تنظيم فعاليات تبعد الطرفين عن بعضهما بعضاً، سواء في الأماكن أو التوقيت، كما حرصت على عدم توسع الخلاف بأن أبعدت ثلاثة شعراء من أصول عربية عن الصدام مع الشاعرة الصهيونية، هم الشاعرة النيكاراغوية من أصل فلسطيني **سعاد مرقص**، والشاعر الكوستاريكي من أصل فلسطيني **ردولفو حداد**، والشاعر الكوستاريكي من أصل لبناني **أوسالدو ساوما**. كما أبعدت الشاعرةالصهيونية واثنين من شعراء الولايات المتحدة الأميركية صباح الجمعة الماضي الموافق ١٨ شباط/ فبراير الجاري في رحلة إلى مدينة ليون النيكاراغوية، وهيأت لهم مبيتاً بأحد الفنادق، حتى لا يحضروا عشاء نظمه السفير الفلسطيني بنيكاراغوا **محمد سعادات** لجميع شعراء وضيوف المهرجان. ويقول الشاعر الفلسطيني **فخري رطروط** "هذه ليست المرة الأولى التي يشهد فيها مهرجان نيكاراغوا مثل هذا الصراع العربي الإسرائيلي، ففي دورة العام الماضي كانت الشاعرة الصهيونية **سابينا ميسيج** توقع لأطفال المدارس بكلمة إسرائيل بدل أن توقع باسمها، هؤلاء الشعراء يأتون بحس قومي وليس لمجرد المشاركة الثقافية، وهو ما دفع الشاعر الأميركي الكبير أميري بركة الذي كان مدعواً العام الماضي إلى إلقاء قصيدة بعنوان "من فجر أميركا؟"، يتناول فيها أحداث الحادي عشر من أيلول/سبتمبر ٢٠٠١ ويتهم فيها يهود أميركا بهذه التفجيرات. ويضيف **رطروط** أن موقف **أميري بركة** ذاك دفع منظمي المهرجان إلى أن يطلبوا منه عدم إلقاء القصيدة مرة أخرى بحجة أنها طويلة، لكن أميري قرأ القصيدة ذاتها في أربع قراءات نظمت له أثناء دورة السنة الماضية "نكاية في الشاعرة اللصهيونية والقائمين على المهرجان". من جهتها قالت الشاعرة النيكاراغوية من أصل فلسطيني **سعاد مرقص** "هذه السلوكيات الاستعلائية غير مقبولة ولو تمت باسم الشعر، فالشعر بريء من مثل هذه الأمور".

q q